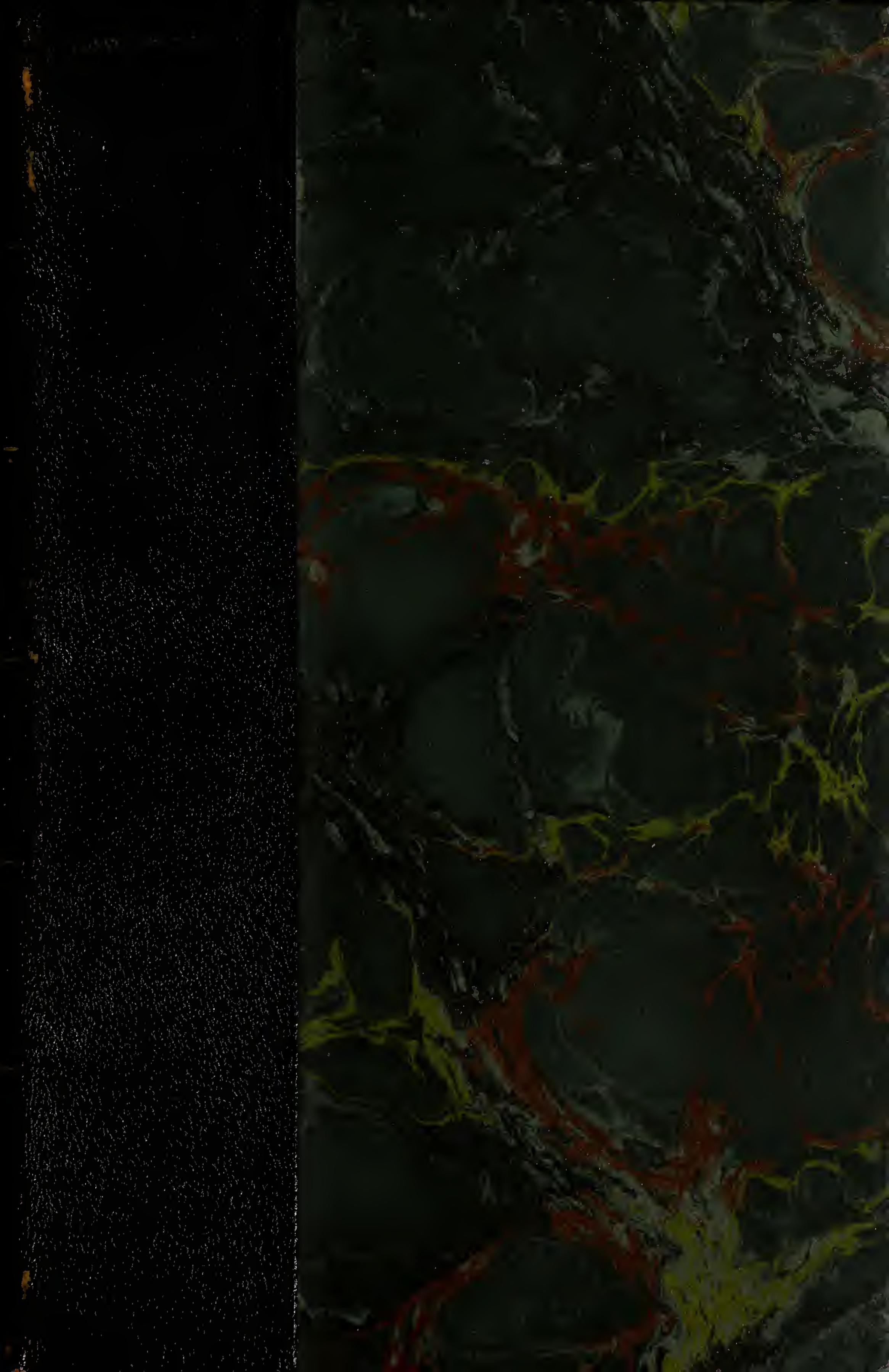
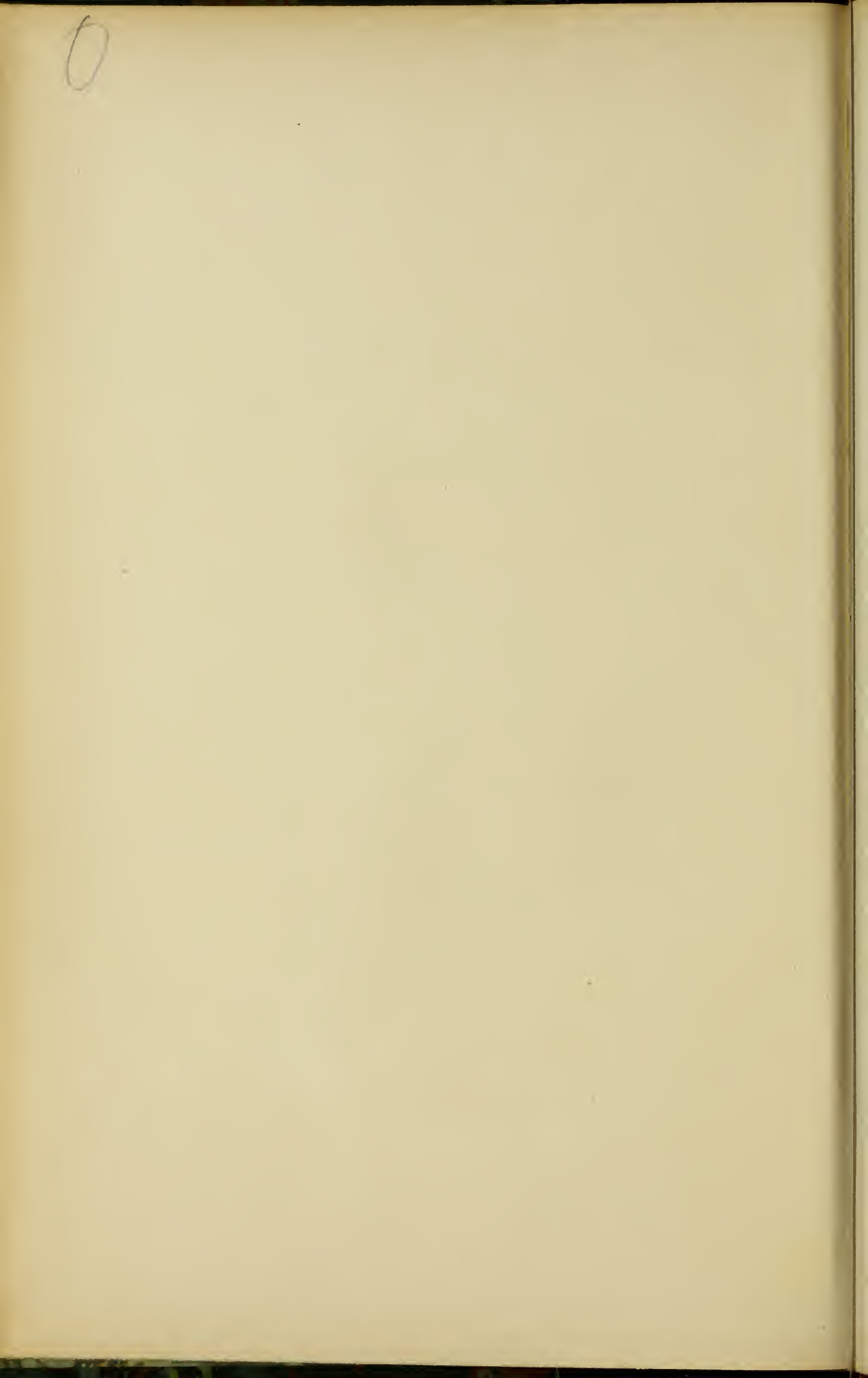








[illegible]

210

[illegible]

[illegible]

[illegible]

LA SCULPTURE ET LES SCULPTEURS FRANÇAIS

DU XIIe AU XIXe SIÈCLE

COYSEVOX

(1640-1720)

PAR

ED. DEMÉNIEUX



PARIS

NADAUD ET Cie, ÉDITEURS

47, RUE BONAPARTE

1882

COYSEVOX

(1640-1720)

55'

LA SCULPTURE ET LES SCULPTEURS FRANÇAIS

DU XIIe AU XIXe SIÈCLE

COYSEVOX

(1640-1720)

PAR

ED. DEMÉNIEUX



PARIS

NADAUD ET Cie, ÉDITEURS

47, RUE BONAPARTE

1882

A M. PAUL R.

MON CHER AMI,

De l'histoire de *la Sculpture et des Sculpteurs français du* XIIe *au* XIXe *siècle,* dont je vous ai soumis le plan et que vous avez bien voulu encourager, je détache des pages sur Coysevox.

Je vous prie de les recevoir, moins pour les nouveautés qu'elles pourraient vous présenter, à vous qui connaissez jusqu'à leurs moindres détails la vie et les œuvres de nos artistes nationaux, que comme un faible témoignage de ma haute admiration et de ma profonde gratitude qui mettent malgré vous votre nom en tête des études que je vous dédie.

E. D.

Janvier 1882.

Il semble difficile de parler de la sculpture *de la seconde moitié du* XVIIe *siècle sans présenter en un exposé succinct les raisons qui l'ont amenée ou qui l'ont tenue à cet éclat théâtral qui éblouit partout où elle a été employée, et sans y mêler aussi les noms des peintres S. Vouet et Ch. Le Brun, qui en ont dirigé l'essor qui la caractérise.*

Le tempérament de ces deux artistes, la mission qui leur était confiée et le rôle de maître absolu *qui leur était commandé, expliquent la marche emphatique de l'École française de ce temps à travers les arts du dessin et justifient le despotisme que leur reprochent les peintres et les sculpteurs conviés à travailler sous leurs ordres ; ils n'atténuent point toutefois les qualités particulières à chacun de leur talent respectif.*

Ces artistes ont été appelés par une puissance souveraine à présider à un ensemble d'œuvres peut-être uniformes, mais presque toutes dignes d'attention.

Dans l'histoire générale de ces œuvres, plus d'un de leurs collaborateurs conservent une sorte d'individualité et méritent d'être détachés en relief : Coysevox en est un des plus abondants.

La description des ouvrages de ce sculpteur et les anecdotes qu'on lui prête formeraient le sujet d'un cadre très développé, car son existence est une des plus remplies; une Notice rapide *permet de le montrer à côté des meilleurs artistes de la France, près de qui sa place est marquée tant par les œuvres qu'il a produites et qui achèvent un genre éteint avec Louis XIV, que par les disciples qu'il a façonnés et dirigés dans une autre voie que la sienne, calme et plus correcte, qu'ont illustrée ses neveux, les Coustou, et suivie quelque temps les Lemoyne, les Pajou et bien d'autres qui restent des sculpteurs vraiment français.*

NOTICE

SUR

LA VIE ET LES OUVRAGES

DE CHARLES-ANTOINE

COYSEVOX

Coysevox est une des personnalités les plus marquantes de la *Sculpture française* dont l'histoire se poursuit, toujours nationale, à travers les vicissitudes et les caprices des sociétés dominantes depuis ses premiers âges jusqu'au règne de Louis XIV.

Il est un des *génies* les plus actifs de cet *Art* qui, en France, comme chez toutes les nations, a symbolisé les religions ou manifesté la puissance créatrice du peuple.

Cet Art est l'émanation des croyances admises, de l'évolution spirituelle et des mœurs des sociétés humaines; il marque les étapes des hommes dans la succession des temps.

Et, dans l'univers humain, il n'est point de peuple qui l'ait méconnu ou qui soit resté toujours indifférent à la recherche d'une philosophie qui en impliquât l'emploi et conséquemment l'étude de la Statuaire qui en est la dernière expression; il n'est point de société (tenue pour barbare ou civilisée) qui n'ait eu une époque, une heure, où il n'ait été pratiqué avec goût et même élevé à une perfection admirable.

Il est des peuples, au contraire, qui, de la science que comporte cet art et des œuvres qu'il crée, jointes à l'invention de cette Philosophie qu'il exprime plus particulièrement et que les Égyptiens et les Grecs nommaient *Sagesse*, ont laissé des traces indélébiles qui, en attestant de la puissance de leur moment le plus brillant, restent des exemples pour les générations qui les ont suivis.

Dans l'histoire du monde, le progrès de tous ces peuples, leur amour pour cette Phi-

losophie, leur culte pour la beauté qui en est la corrélation, et le développement des arts qui en est la conséquence, caractérisent, en divers pays, des dates marquées d'une gloire de l'ordre le plus élevé, spécifiée plus généralement par des noms des Gouvernants qui présidaient à leur destinée, que par ceux de leurs concitoyens qui les illustraient.

Ainsi en Grèce, le nom de *Périclès* est attaché au plus grand siècle de l'esprit humain, le plus grand par ses orateurs, par ses poètes, par ses artistes, par les Démosthène, par les Platon, par les Phidias, par les Apelles.

A Rome, plus de quatre cents ans après, l'empereur *Auguste* assiste à l'émancipation intellectuelle de toute une nation qui brille d'un éclat plus limité dans les beaux-arts, mais tout aussi vif que celui des Grecs dans l'éloquence et la poésie; il lui laisse son nom.

Beaucoup plus tard, de simples citoyens devenus souverains de Florence, donnent à l'Italie une vie nouvelle; ils transplantent chez elle les arts délaissés par les Grecs; ils leur rendent la considération dont ils jouis-

saient autrefois; ils en facilitent les études; ils en élèvent au plus haut degré les conceptions qu'ils obtiennent de leurs artistes; ils créent une « Ère de Renaissance » qui n'est plus que celle *des Médicis*.

Vers la même époque, en France, le roi *François Ier* essaye d'imiter ces amis des arts, et comme ils avaient appelé chez eux des savants de la Grèce, il appelle dans son royaume des artistes italiens.

Mais tous ses efforts tendent à son insu à enrayer la sculpture française et à prévenir un âge qui atteint sa suprématie sous un de ses successeurs et se continue, non sans variations, pour se fondre en *un autre temps* que la postérité connaît plus communément sous l'appellation du *Siècle de Louis XIV*.

Sous ce roi de France, les Beaux-arts ne se montrent point supérieurs à ceux des siècles précédents, mais ils sont cultivés ou exprimés avec un ensemble, une émulation et une prodigalité qui fixent une époque à la gloire de la France dont l'influence s'étendait à toutes

les nations voisines et même à l'Italie, naguère si prospère et alors assoupie.

Sous lui et même avant lui les beaux-arts, *les arts du dessin,* ont produit des merveilles qui ravissent d'admiration.

Toutes ces merveilles mises en parallèle avec celles des siècles des Médicis, d'Augusteet de Périclès ne peuvent point être, quoi qu'on en ait dit, l'œuvre d'un seul homme. Et Richelieu, qui domine à l'entrée de ce siècle (non plus que d'autres venus après lui), n'en a pas plus facilité l'éclosion qu'il n'en a su préparer les germes. Elles sont bien plutôt l'œuvre des temps qui ont amené, après de longs troubles civils ou religieux et des guerres fréquentes, une révolution dans les esprits, dans les mœurs et dans les arts.

Louis XIV eut l'avantage insigne d'apparaître au milieu de leur épanouissement : il les a utilisées; il leur a emprunté ses inspirations. Il portait dans son âme une grandeur native qui convenait au déploiement de la scène qu'elles comportaient; il en fit par elle accepter les splendeurs onéreuses, tout en flattant simultanément la fierté française par

le succès de ses armées toujours victorieuses et imposant sans réplique ses actes arbitraires à tous ses sujets de toutes classes, de la première comme de la dernière.

Les arts, en ce temps-là, étaient cultivés par des citoyens paisibles que protégeaient les grands et que l'État encourageait.

Les nobles attirés à Paris par le cardinal de Richelieu y avaient organisé un centre de séduction et une cour magnifique dont était flatté le roi. Dociles au joug du maître, obéissants à l'étiquette qu'il dictait, ils contribuaient gaiement au luxe qu'il développait, et pour satisfaire à tous ses désirs et aux leurs, ils s'étaient entourés d'artistes de toute sorte et d'un rare talent dont la plupart, et des sculpteurs surtout, ont transmis à la postérité des noms et des œuvres dignes de l'antiquité.

Dans le nombre, *Coysevox* tenait un rang estimable.

Jusque-là la Sculpture avait traversé plusieurs phases, tantôt difficiles, tantôt favorables.

Si à cette époque elle ne revint pas au point d'élévation de l'École grecque, elle s'en rapprocha du moins assez pour qu'on lui en reconnaisse des qualités, quoique suivant une voie différente.

En outre, sa tardive régénération, au XVII[e] siècle, s'était présentée sous l'influence d'autres éléments.

En effet, les causes qui voyaient fleurir la Sculpture française de ce siècle, le milieu dans lequel cet art était exercé, les sujets qu'il avait mission de reproduire, les personnages qui l'encourageaient ou qui en sollicitaient les productions, n'étaient pas les mêmes que les causes qui ont vu fleurir la Sculpture grecque de l'antiquité, ni les mêmes les conseils de la nature, ni les mêmes les personnages et les caractères du peuple grec de l'antiquité ou du peuple français du XVII[e] siècle.

Les talents des Sculpteurs modernes et ceux des Sculpteurs anciens sont dissemblables; ils sont aussi nombreux. Ils diffèrent le plus souvent par l'interprétation de la beauté morale plus recherchée par les modernes, et celle de la beauté physique plus étudiée chez les anciens.

Toutefois ils présentent des analogies sensibles et aussi des différences plus frappantes à ces analogies.

Les Sculpteurs grecs furent féconds en ouvrages parfaits, éternellement admirables et demeurés toujours « inimités ».

Pour créer les types qui devaient leur survivre, ils puisaient leur inspiration et leur flamme dans leur poésie religieuse et dans leur vénération profonde des divinités de leur religion nationale revêtues de beautés surnaturelles, idéales, entrevues à travers *les modèles les plus accomplis de souplesse, de grâce, de grandeur, de majesté et de force que leur offrait la nature.*

Leurs progrès rapides et cette perfection déséspérante à laquelle ils atteignirent sans paraître chercher ce résultat, peuvent être attribués aussi aux faveurs, aux encouragements et aux honneurs que leur prodiguaient le goût public ou les gouvernements qui leur confiaient de nombreux travaux d'un intérêt commun, non moins qu'à la liberté complète qui

leur était laissée dans le choix de leurs sujets ou leurs procédés d'exécution.

De là sans doute ces œuvres inimitables de Phidias, de Polyclète, de Scopas, de Lysippe et d'autres, œuvres empreintes d'une justesse de formes d'une précision absolue, et imprégnées de cette gracieuse fleur de vie qui depuis eux n'a pas été réalisée jamais avec le même naturel, avec le même sentiment pur.

Bien longtemps après, quelques artistes de l'*Italie* s'emparant de ces œuvres, scrutant la nature, disséquant le corps humain, mais sacrifiant à la beauté morale la beauté plastique n'ont pu leur prendre le beau feu dont elles étaient animées.

Ils étudièrent sous toutes les faces ces richesses importées autrefois de l'Hellade par les Romains; ils les analysèrent, ils les copièrent : leurs résultats toujours restèrent au-dessous de leurs efforts.

Il est vrai qu'ils étaient isolés et qu'ils manquaient peut-être de cette bienfaisante contrainte de l'émulation qui développe les talents; il est aussi vrai qu'ils étaient éclipsés par les Peintres auxquels ils étaient inférieurs et qui

rendaient mieux aux yeux du peuple moins sensible à la perfection des formes visibles, les mouvements et l'expression des figures.

La Peinture avait alors une vitalité et une fécondité que la sculpture n'avait plus depuis des centaines d'années.

A la fin du XVe siècle, *Laurent le Magnifique* remarquait que de son temps Florence comptait plus d'habiles peintres que de statuaires. Vers cette époque Donatello et quelques rares sculpteurs décoraient de leurs œuvres les églises de la République et le palais des Médicis, et Michel-Ange jetait à l'admiration des Grands et du Peuple des groupes en marbre ou en métal dans lesquels vibraient avec ampleur l'âme et l'esprit de ses créations, pygmées ou géants, qu'il modelait à coups de maillet répétés par son vigoureux génie.

Presque en même temps, sur un autre point, Jean Cousin, Jean Goujon et peu après les Germain Pilon enrichissaient la France étonnée des fruits de leur prodigieux talent, dans lesquels s'alliaient les grâces et la flexibilité des mouvements, une légèreté exquise, une élégance recherchée, un savoir profond de l'ana-

tomie et aussi de la noble simplicité de l'Antique.

Ils donnaient à la Sculpture un éclat, une verve et un accent sublimes qui caractérisent la renaissance de l'École française de 1530 à 1590.

Cette École tôt arrêtée dans son essor disparut durant des années pour ne reparaître qu'avec d'autres personnages animés d'autres souffles, plongés dans la méditation et la pensée, avec d'autres qualités particulières que les Gouvernements ont pu encourager, mais qu'ils ne pouvaient faire naître, ni empêcher d'être.

Elle fut régénérée timidement par Jacques Sarazin.

Abandonnant ses dispositions naturelles cette École nouvelle disparut dans les rangs d'une société polie qui portait toute son ardeur au culte de la religion de l'État, de la Poésie païenne et de la *Beauté théâtrale;* elle s'ingénia à en rendre le faste et la magnificence; elle s'identifia avec les personnages de la France du XVII[e] *siècle; elle se fit l'interprète fidèle de ce siècle.*

Ce siècle semble apparaître pour unir dans un même sentiment de patriotisme et d'or-

gueil national tous les mérites imaginables qu'une Providence prodigue se plaisait de donner au pays en une courte période de temps.

Alors dans toutes les branches des sciences, des lettres et des arts, les talents se sont pressés en foule; les uns ont été racontés par la poésie ou par l'histoire; les autres ont été représentés par la peinture ou moulés par *la sculpture;* tous ils ont personnifié dans leur ensemble les grandeurs de cette époque précisée par les historiens sous le *nom de Louis XIV.*

La France de ce siècle qui a entrevu le restaurateur de sa monarchie absolue (Henri IV); la France de Richelieu et de Mazarin qu'enflammaient la prose profonde du sévère Descartes et la poésie génereuse du pathétique Corneille; la France de François I[er] passée aux Médicis, couverte de gloire, grande par sa diplomatie et par sa littérature, prépondérante dans les sciences et les arts, transmise à Louis XIII et à la Régence d'Anne d'Autriche, voyait naître successivement nombre de grands hommes de guerre dont Condé, Luxembourg, Catinat, Turenne, Vauban, Villars; de grands

écrivains tels que Molière, Racine, Bossuet, Fénelon, Boileau, La Fontaine, Mme de Sévigné ; de grands artistes comme les architectes J. de Brosses, Le Mercier, Bullant, les Mansard, de Cotte, ou *les sculpteurs* Germain Pilon, Sarazin, Puget, les frères Nicolas et Guillaume Coustou et leur maître et oncle, CHARLES-ANTOINE COYSEVOX, qui tous ont tour à tour participé à la gloire de pléiades fréquentes de savants illustres auxquels Louis XIV a imprimé le caractère de sa majesté, qui tous ont accru la célébrité et la splendeur de son règne.

Elle était prospère et florissante quand, en 1661, le successeur de Louis XIII prend dans ses mains autoritaires les rênes de son gouvernement.

Elle exprimait tout son génie arrivé au faîte de sa sublime hauteur quand, jeune monarque ou « grand Roi-Soleil », il essaye de faire sentir à tout et partout son influence.

Louis XIV l'a trouvée brillante de richesses et de gloire, dévouée à ses rois, remplie de génies trempés dans la vigueur et la liberté d'un régime simple, austère et noble, génies

qu'il a perfectionnés de la plus exquise politesse.

Toute grande et belle qu'elle était, il tenta de la faire sienne et de l'empreindre du sceau de son pompeux despotisme. Mais puissant dans son vaste royaume il reste impuissant à créer un État autre que celui que ses ancêtres ont vu grandir au cours de plusieurs règnes.

Ne pouvant le refaire à sa fantaisie cet État qu'ils lui ont légué, il emploie son pouvoir à l'agrandir ; il le subit avec dignité ; il l'ennoblit avec enthousiasme.

Pour se le concilier, il secoue le joug de l'autorité trop absolue de Mazarin, de Colbert, de Louvois et d'autres ministres élevés à l'école du cardinal de Richelieu ; il porte lui-même ses soins à tous les ressorts de son gouvernement ; il met son ambition et son orgueil à vouloir inspirer tous les talents ou à imposer chez tous les personnages qui composent son entourage ses décisions politiques, ses pratiques religieuses, ses mœurs, ses goûts pour les lettres et pour les arts.

Il suit avec fierté la voie tracée par ses prédécesseurs ; il l'enrichit des plus beaux monu-

ments. Il agit toutefois plus pour le plaisir qu'il en tire que pour l'honneur qui en pourrait revenir à son pays.

Il assiste superbe à la marche progressive de la raison et des lettres ouverte par les lumières du XVI[e] siècle à la Poésie, à la Guerre, à la Politique, à la Philosophie, ouverte également mais sans succès continu aux Arts du dessin qu'il encourage avec une vaine passion, sans pouvoir les ramener à cette surprenante hauteur où les avaient portés depuis l'Antiquité, sous le protectorat de François I[er] et des Valois ses descendants, les peintres Primatice et Léonard de Vinci venus d'Italie, et les sculpteurs français qui avaient couvert le sol de leur patrie des plus précieux monuments : les Michel Colomb à Tours, les François Gentil à Troyes, les Jacques Ponce à Paris, Jean Cousin et Jean Goujon et bien d'autres dont les noms et les œuvres disséminées rayonnaient dans divers lieux du royaume.

Ces Arts du dessin et les beaux-arts qui s'y rattachent, *la Sculpture* et *la Peinture,* apparus sur divers points avec éclat et disparus comme des astres brillants dont l'éblouissante clarté

est subtilement jetée et aussitôt éteinte qu'est consumée l'essence qui l'alimente ; ces beaux-arts épurés trop peu de temps, poussés à leur plus parfait développement mais privés de leur libre pratique, ne sont plus exercés avec la conscience, l'amour, l'originalité naïve et noble en même temps, qui ont été enseignés en France, aux peintres, aux *sculpteurs* et aux *architectes* par les maîtres compatriotes non moins que par le vieux peintre[1] venu de Florence pour y décorer les demeures somptueuses du roi chevalier.

Depuis quelque temps ils dégénèrent. Déjà ils étaient amoindris par « la simplicité dédaigneuse professée par les calvinistes pour les œuvres de mains des hommes ».

Plus que tous les autres, *la Sculpture* jusque sous les règnes ombrageux de Charles IX et des Médicis, est privée momentanément de l'appui des souverains et de leurs ministres absorbés dans les disputes religieuses qui les appauvrissaient. Elle ne jouissait plus de cette considération immense que lui avaient acquise

1. Léonard de Vinci.

récemment les maîtres de « la Renaissance » ; elle avait cessé de justifier l'admiration et de susciter l'envie de l'Europe. Elle ne montrait plus cette pureté merveilleuse, cette intime révélation de la nature, cette exécution étonnante, qui avaient été aperçues rapidement comme un reflet du moyen âge et comme un mystère impénétrable auxquels sont étrangers les praticiens de l'Italie.

Et l'Art statuaire qui autrefois était tenu en une estime que l'on n'accordait point à la Peinture, le plus riche et le plus expressif des arts, l'Art statuaire ne portait plus en soi les causes qui le rendaient si précieux.

Il était déchu de son incomparable puissance ; il commençait à languir avec la Peinture à son tour délaissée et abandonnée, malgré les tentatives ardentes, les efforts énergiques et opiniâtres que faisait le « peintre, sculpteur et géomètre » nommé par François Ier à la place de Léonard de Vinci expirant dans ses bras, malgré les patriotiques élans de *Jean Cousin*[1].

1. Né à Soucy, près de Sens.

Les leçons de Léonard étaient encore présentes. Elles étaient répétées, non sans entraves, par ce plus zélé de ses disciples, par son successeur qui publiait sur l'art de la Peinture et de la Sculpture, avec les préceptes de son maître, les enseignements et les moyens professés par Angelico, Bramante, Raphaël, Buonarotti et Donatello, avec les pratiques habiles des artistes savants que la province voyait disparaître de jour en jour.

L'École française donnait à peine quelques raisons de son existence.

Elle n'avait plus les mêmes privilèges; elle n'obtenait plus que, de ci de là, de rares faveurs ou de maigres récompenses de Charles IX et de la Noblesse qui élevait par hasard à son souverain des statues et pour elle et ses familles des demeures seigneuriales, des châteaux, de riches constructions qui rivalisaient avec la magnificence des palais royaux.

Elle laissait un peu moins indifférent Henri IV, quoique occupé de conquérir son royaume; elle obtenait de lui quelque sollici-

tude et des logements dans le palais du Louvre pour des artistes distingués.

Elle ne commençait de revoir ses encouragements perdus que sous Marie de Médicis, régente du Royaume, qui trouvait dans les Arts un délassement propre à flatter sa vanité de Florentine. Cette reine faisait ajouter des galeries au nouveau Louvre et bâtir sur les plans de l'architecte Jacques de Brosses le magnifique palais du Luxembourg dont la grande galerie devait être couverte des peintures de l'histoire de sa vie en vingt et un tableaux. Elle faisait peupler tous les intérieurs des habitations royales et leurs jardins de vases et de statues travaillés par les sculpteurs les plus recommandables.

Malgré cela, la Sculpture ne tendait plus décidément à ce niveau où elle régnait jadis; elle avait renoncé à sa perfection pour une façon plus libre et moins rigoureuse.

Vers 1620, elle avait tout à fait cédé le pas au coloris varié de la Peinture qui flattait davantage l'imagination et que le peuple saisissait mieux.

On était loin de l'enthousiasme de la « Renaissance » du siècle précédent.

A ce moment les Arts du dessin et la Sculpture recevaient une autre impulsion.

Louis XIII n'avait pas peu contribué à la déterminer. Ses prédécesseurs avaient, jusqu'à son avènement au trône, demandé aux pays étrangers des artistes, principalement des peintres, pour embellir les édifices qu'ils bâtissaient. Pour mener la décoration de ceux qu'il faisait élever, guidé par Richelieu, il accueillit le peintre parisien, Simon Vouet, comme un directeur adroit de ses artistes et propre à servir à ses desseins.

Ce peintre, doué d'une imagination féconde et vive, s'était fait connaître en Angleterre, à Rome, à Venise, à Gênes. Il avait plu à la cour de France et à son Roi par l'impétuosité, la variété et l'art de ses tableaux. Il justifiait à tous égards le choix auquel le roi s'était arrêté en sa faveur.

Il avait donné des ouvrages agréables.

Arrivé aux honneurs, il changea de manière, et, pour suivre son temps, il donna à toutes ses compositions un cachet de noblesse un peu théâtrale et une allure un peu lourde dont ses auxiliaires, *les sculpteurs*, ne purent

se défendre et que plus tard Louis XIV a communiqués à toutes choses autour de lui.

Il se mettait au plus haut prix. Sa vanité en reçut une atteinte cruelle quand le nom de Nicolas Poussin fut devant lui prononcé avec éloges et signalé au roi. Cet artiste marqué par le destin pour l'honneur de l'École française venait d'attester de ses brillantes qualités et de son immortel génie dans les plafonds du palais du Louvre qu'il peignait à côté de lui.

Vouet, loin de les lui reconnaître, cédant préférablement à la venimeuse Envie incita ses satellites inséparables, la Calomnie et l'Injustice (sentinelles plus vigilantes près du vrai mérite), à abreuver de basses vilenies son confrère normand, à semer le dégoût dans l'âme de ce peintre des philosophes, à envoyer Poussin chercher sur une terre plus hospitalière une retraite propice à ses aspirations, un asile silencieux où il pût se livrer en toute liberté à ses études philosophiques.

Au contraire que N. Poussin, appuyé près de Louis XIII par M. des Noyers, surintendant des bâtiments, n'eût-il repris la prépondérance qui lui appartenait ! Que ne fût-il

élevé à la dignité de premier peintre du Roi et chargé de la conduite des décorations de ses palais ! Dans cette charge que ne doit-on pas penser qu'il n'eût produit, secondé par des collaborateurs dressés à son école et sans doute respectés chacun dans ses imaginations et suivant son tempérament et les ressources de son savoir ? La Fortune n'a point permis une réponse à cette question ; elle n'a point donné à Poussin de faire acte dans l'Histoire de l'art décoratif.

Simon Vouet opposait avec acharnement à son pinceau sévère et juste qui seul pouvait redresser la manière trop facile et désordonnée de ses enseignements, le talent naissant et ambitieux de son élève Charles Le Brun. Vieux il avait captivé le roi ; il en obtint à force de brigues et après maintes tracasseries contre ce génie compatriote qu'il redoutait, de faire élever son digne disciple au rang de *premier peintre* des palais royaux.

A la vérité Ch. Le Brun, jeune encore, avait exposé des ouvrages distingués où appa-

raissaient de l'éclat dans le coloris, de la beauté dans les expressions, de l'art dans la distribution des groupes et une imagination riche, souvent heureuse, toujours féconde : *le Massacre des innocents, les Batailles d'Alexandre, la Famille de Darius* et plusieurs autres que le burin exact des Edelinck, des Lasne et des Audran a popularisés, brillent par ces accents qui l'ont fait agréer du roi.

Ce peintre se fût grandi moralement aux yeux de la postérité et de ses confrères, s'il ne se fût associé par ses méchants discours à son maître Vouet et à un paysagiste hollandais du nom de Fouquières, élève de Van Breughel, pour exiler de sa patrie le seul peintre national que Rome se montre fière à juste titre de disputer à la France pour être devenue sa patrie d'adoption.

Il n'agit pas mieux avec Lesueur, *le Raphaël français*, et son condisciple, qui aima mieux se retirer du monde et se consacrer à la vie claustrale où il s'immortalisa, que de prostituer son âme chaste au servilisme qu'il exigeait de lui, et à l'ambition de devenir riche et considéré.

Il expia plus tard, hélas! amèrement sa conduite despotique avec les peintres ou les *sculpteurs* par les mortifications que lui causa *le vain et hautain Protésilas*, le marquis de Louvois qui affecta de protéger près du Roi *Mignard* qui lui était de beaucoup inférieur.

Néanmoins son influence impérieuse fut de longue durée.

Soutenu par Louis XIV dont la main active et puissante dirigée par son ministre Colbert s'accusait partout, il fut chargé de travaux importants de décorations et devint par là le maître absolu des artistes de son temps.

Les peintres et *les statuaires* entraînés par lui et attachés à sa fortune firent abnégation de leurs individualités et cessèrent d'être artistes pour devenir courtisans impersonnels.

Ils firent le sacrifice de leurs moyens et souvent de leur génie pour arriver à la fortune.

Il abandonnèrent à la légère l'étude de la nature et le culte de l'Antique pour se prêter plus commodément à rendre des formes qui

finissent par être trop *maniérées* pour être expressives.

Dès lors on ne voit plus dans la Sculpture cette grandeur et cette noblesse unies à une science profonde et encore moins cette correction grecque qui peint la Divinité et cette union de lignes parfaites, surhumaines, qui constituent la beauté physique aimée des Grecs et objet de l'admiration universelle.

L'exécution n'est plus qu'un travail de la main frappé du cachet de l'aisance et de l'abondance laissant voir une uniformité dans le faire, une similitude dans les lignes et une ressemblance dans les contours, qui dégradent l'art et le réduisent à un vulgaire métier.

On ne voit plus que même esprit, même style, même but, c'est-à-dire une monotonie et une fadeur qui provoquent l'ennui.

Ce système nouveau étendu à tous les Arts du dessin fut le précurseur d'un déclin rapide contre lequel luttèrent en vain l'impétueux et l'irascible Puget et l'honnête Lesueur qui mourut à trente et huit ans couvert des mesquines

attaques de Le Brun; déclin à la suite duquel la mâle vigueur du temps de Richelieu et sa libre allure font place à la dignité tempérée par un certain bon goût, à la politesse la plus raffinée et à la coquetterie la plus recherchée.

L'artiste n'est plus inspiré; il est dirigé.

Il ne s'exprime plus avec cette élévation naturelle et cette élégance pleine de charme, familières aux statuaires du siècle qui venait de finir : aux Colomb, aux Ponce, aux Goujon, aux Germain Pilon; élégance qu'a connue et observée encore Jacques Sarazin que ne renierait point l'École italienne qui fait autorité.

L'artiste envie plutôt de faire partie d'une association, d'être incorporé à l'Académie; il estime que sa gloire et sa fortune dépendent de ce titre.

L'Académie venait d'être instituée par Le Brun concurremment à la Communauté des peintres et des sculpteurs jurés de Paris, dite « Académie de Saint-Luc. » Elle prenait la qualification d'*Académie royale;* elle écrasait celle dont Lesueur, Lepaultre, Legros et autres s'honoraient d'être membres.

Cette Académie fondée par Colbert qui

aimait les beaux-arts plus pour la grandeur du Royaume que pour les compréhensions qu'il en avait, et protégée par le Roi avait accès à toute sa sollicitude, à ses encouragements et à ses pensions.

Aussi asservis à Le Brun les peintres et les *nombreux sculpteurs* de ce temps ne sont plus que des praticiens aux ordres du premier peintre du grand Roi, souples à ses instructions, façonnés à l'interprétation de ses dessins, artisans pour la reproduction ou la mise en relief des enjolivements et des décorations que son Souverain lui ordonnait pour ses palais.

La plupart de ces artistes, sous son tyrannique commandement, entrent ainsi en harmonie d'idées et d'exécution avec le style de l'architecture et de la peinture, pendant que d'autres, comme l'impatient et colère Puget, *le Michel-Ange français*, le placide Théodon et le calme Legros désignés au roi et invités à apporter leur collaboration à l'œuvre ornementale présidée par le *premier peintre*, demeurent réfractaires à ses injonctions et préférèrent se retirer, l'un à Marseille, sa ville natale, et les autres à Rome, leur cité de pré-

dilection, pour ne pas céder à son égoïsme infatué, disaient-ils, ni renoncer à leurs opinions, comme y consentaient trop complaisamment Lérambert, les deux Marsy, Regnauldin, Lehongre, Desjardins, Tuby, Van-Clève, et François Girardon que La Fontaine et Boileau appelaient le *Phidias* de leur siècle.

Charles-Antoine Coysevox faisait partie de cette phalange de sculpteurs obéissants à l'autorité de Le Brun. Il n'en était pas l'un des moins zélés ni des moins brillants, tout en gardant exceptionnellement une indépendance hautaine que d'autres avaient cru devoir aliéner.

Il ne se soumit pas entièrement et sans réserve ; il était homme de foi ; il ne se départissait pas du respect qu'il devait à chacun, mais il entendait n'accepter d'aucun nulle contrainte dans l'interprétation de ses idées ou dans l'emploi de ses moyens.

Il se faisait pardonner ses boutades et sa libre façon par la plus parfaite aménité, par la correction de son dessin, par l'exellence de

ses talents. Il avait su se placer au-dessus de ses confrères par la variété et le nombre de ses créations. Il avait forcé la plus grande considération par son art dans les groupements et par son génie; enfin il avait toujours surpris par l'agilité de son discernement.

Ce statuaire né à Lyon, le 29 de septembre de 1640, de parents espagnols, montra tout jeune de grandes dispositions pour les arts du dessin et une aptitude extraordinaire pour celui du modelage.

Fils d'un ouvrier « huchier », il travailla enfant avec son père à des sculptures de meubles. Il fut placé ensuite chez Martin Hendricy, maître sculpteur, qui lui apprit à manier l'ébauchoir et à fouler du pouce l'argile molle.

Mathieu Simon, autre sculpteur lyonnais, lui fit jeter des maquettes d'anges pour des cartouches à armoiries. En toutes circonstances il frappait d'étonnement par la rapidité et la finesse de son travail.

Jeune encore il fut chargé d'exécuter en

marbre des figures de haut relief; il ne s'en acquitta pas avec une moindre originalité merveilleuse. Il fit plusieurs statuettes, peut-être un peu incorrectes dans les draperies, mais toutes étudiées quant aux traits du visage. Elles attirèrent sur lui l'attention des amateurs.

Sa famille venue depuis peu de Catalogne en France, portait haut l'esprit d'indépendance et la pratique de ses devoirs, qui étaient la caractéristique du peuple espagnol, du plus grand au plus petit sujet.

Il en avait pris avec son sang tous les caractères et une éducation qui se ressentait fortement de cette exaltation religieuse et fanatique qu'imposaient malheureusement parfois et dont tiraient prétexte, à cette époque, quelques princes chrétiens pour sacrifier à leur envie des milliers d'hommes ou de belles provinces dont ils convoitaient les richesses.

Il s'étudiait à interpréter les images qui lui rappelaient cette éducation.

Le Nouveau Testament mettait le ravisse-

ment dans son esprit. Il en figura plusieurs épisodes. Les traits de la Vierge-Mère flattaient aussi agréablement ses essors.

Il s'évertua moins à rendre le type illuminé de l'Homme-Dieu. Son jugement vis-à-vis de ce type tenait pour impossible de traduire dans des contours humains l'ineffable grandeur et la sublimité céleste qui rayonnent à travers l'enveloppe insaisissable du visage calme du Christ glorifié. Il s'en tenait à son extase intime. Pour lui cette « Vérité illustre » ne cessa d'être une énigme inexprimable.

Ainsi ne sentaient pas tous ses confrères, car il en est peu qui n'aient entrepris leur Dieu crucifié ; il en est peu qui aient su l'envelopper de cette sincérité simple qui n'a été rendue que rarement par l'Art chrétien des âges de foi.

S'il se refusa à vouloir exprimer la Divinité pure, il se laissa aller et réussit à énoncer le type de l'être qui s'en rapproche le plus : la Femme qui exhale un parfum d'innocence, la fille des Hommes en qui sont incarnées une naïve candeur et une grâce céleste. Il puisait dans l'affection pieuse de sa mère et dans

le regard virginal de sa sœur Claudine, qui devait être la mère des Coustou, une conception de la bonté souriante et une connaissance de la pudique sainteté qu'il appliquait volontiers à la physionomie idéale de la Vierge-Mère reproduite souvent par lui pour des Communautés ou pour des Corporations.

L'une d'elles, en marbre blanc, visible aujourd'hui dans l'église Saint-Nizier, à Lyon, est regardée pour une de ses premières. Il la fit, paraît-il, à l'âge de seize ans, pour être placée dans une niche de la rue du Bât-d'Argent, proche la *place du Pâltre* de cette ville.

Elle y fut déposée, sinon par de pieux, du moins par de patriotes iconolâtres, au moment de la tourmente révolutionnaire derrière laquelle se dissimulaient trop souvent de timides iconoclastes qu'elle désapprouvait.

Cette statue offre aux regards contemplateurs, sous la patine colorée du temps, un accord harmonique de béatitude calme et de suavité ravissante, une attitude majestueuse et une expression indéfinissable d'humilité; enfin une idée sublime de divinité empreinte dans la beauté immortelle répandue sur ce

visage qui est tout sourire pour l'enfant divin qu'elle tient dans ses bras.

Ses ouvrages encore naïfs, mais imbus d'une profonde intuition artistique pleine de promesses, lui méritèrent la bienveillance de personnages puissants à Lyon, de Pierre Sevé, baron de Fleschère et de Mgr l'abbé d'Ainay[1], qui le signalèrent aux grands maîtres influents de l'époque.

En 1657, il avait à peine dix-sept ans, il quitta sa ville natale pour venir à Paris, porteur de lettres de recommandation écrites par les peintres de la municipalité, Germain Pautot et Thomas Blanchet, à l'adresse de *André Le Nostre* qui le présenta à Louis Lérambert, sculpteur, élève de l'école de Vouet et de Jacques Sarazin, nommé depuis peu à la place de son père, Simon Lérambert, *garde des figures antiques et des marbres du roi.*

Sous la sage conduite de ce maître aussi aimable que vertueux, il étudia assidûment

1. Camille de Neufville, évêque de Lyon.

et avec passion les modèles que lui fournissaient les collections royales. Il entra en même temps dans la science difficile du monde et l'élégance affétée de la cour que possédait au plus haut point ce sculpteur chez lequel la nature avait ajouté au génie et à la grande facilité qui le distinguaient de ses condisciples les grâces de l'esprit et du corps.

Poète et musicien, Lérambert savait également faire valoir tous les agréments auxquels on recourait pour amuser et instruire le jeune roi (âgé de dix-huit ans), par des plaisirs variés et des fêtes galantes : beau danseur, il figurait avec succès dans les ballets ; causeur fécond, il lançait des reparties vives jointes à beaucoup de gaieté ; il plaisait, séduisait et amusait. De ces circonstances il ne tirait que l'honneur d'être admis près de son souverain ; il n'usait qu'avec réserve des nobles distractions qu'elles lui facilitaient ; il n'en oubliait jamais les heures qu'il devait donner à l'ébauchoir ou au ciseau.

De ce maître Coysevox suivait attentivement les conseils autant qu'il en observait les

actes et la tenue qui lui attiraient une grande réputation.

Son respect de disciple tourna à amitié et se résolut plus tard en un dévouement aussi affectueux que désintéressé, quand Lérambert fut frappé, à la suite d'intrigues, en 1663, de sa première disgrâce : du retrait de sa charge de *garde des antiques et marbres du roi.*

Une plus grande application au travail resserra le maître et l'élève. — Une vive émulation subsistait entre eux malgré la différence de leurs âges : l'un avait quarante-neuf ans et l'autre vingt-trois.

Coysevox collabora plusieurs années aux ouvrages de son maître. Il travaillait aussi, entre temps, chez les plus habiles sculpteurs, Guérin, Guillain, les frères Anguier, les Marsy et Théodon. — Chez tous il s'était fait goûter par son activité infatigable au travail, par ses manières bienveillantes et généreuses, par sa grande facilité dans l'art de masser des groupes, de mouvoir ses objets, de pétrir la terre glaise de ses doigts impatients.

Le cardinal de Furstemberg le remarqua dans l'atelier de Lérambert.

Ce prélat était un des seigneurs assidus à la cour de France. Il possédait près de Louis XIV un grand crédit; il tenait de lui une grande considération pour les services qu'il lui avait rendus; il en avait reçu de nombreuses faveurs. Il lui en marquait à lui et à la France toute sa reconnaissance et son attachement en ayant recours à ses artisans pour construire et décorer son château de Saverne, en Alsace.

Il demanda et obtint que Coysevox fût chargé, en 1667, des embellissements et des ornementations qui devaient compléter sa fastueuse résidence précédée d'élégants portiques, plantée sur le flanc d'un riant amphithéâtre de verdure encadré d'une belle forêt d'arbres séculaires.

Au milieu de ce site charmant environné d'ombre et de silence, et jeté par la nature pour les plaisirs d'un prince, Coysevox livré à lui-même et à ses rêveries artistiques, éloigné des intrigues du monde, recevant de rares correspondances, entouré de toutes les somptuosités d'un luxe mondain et religieux

à la fois, absorbé dans la contemplation d'un spectacle qu'il animait, exprimait avec ardeur toutes ses intentions ; il travaillait avec frénésie à l'œuvre la plus enviable : parfaire la magnificence d'un palais par des décors les plus diversifiés.

Durant quatre ans, il se prodigua en motifs aussi nombreux que différents : anges ou symboles célestes, statues ou allégories empruntées à la mythologie antique ou à la légende moderne, arabesques et trophées, masques et cartouches, bas-reliefs et rondes bosses, motifs décoratifs tous revêtus d'une aimable jeunesse et brillants d'une fière facture, où l'art antique mêlé à l'art chrétien présentait en toutes les parties une unité peu commune se résumant en la beauté morale.

L'artiste y semble avoir mis au point les sensations idéales de toute son âme encore juvénile.

Il revint à Paris en 1671, le cœur réjoui d'heureux souvenirs et enhardi de scintillantes espérances. Il n'y eut pas de loisir ; pas un jour il n'y resta inoccupé.

Le Brun qui l'attendait, l'accueillit avec

joie ; il était lié d'amitié avec lui avant son départ en Alsace ; il s'empressa de lui donner des témoignages de l'admiration que provoquait la renommée de ses œuvres. Il le désigna au roi pour l'exécutiou d'ornements attributifs dont la place était marquée dans les bâtiments du château de Versailles qu'il faisait agrandir.

Il lui confia des figures allégoriques de pierre pour la cage du grand escalier ; des trophées, des rinceaux feuillagés, des génies et des cartouches dans des caissons de la voûte, sur la corniche ou dans les arcades des parois verticales.

Dans ses productions élaborées sous une influence qu'il méconnaissait, il fit montre d'une très grande facilité d'exécution et d'une probité sans pareille.

Consécutivement, de 1672 à 1682, il fut chargé de façonner en pâte, de tailler dans le marbre et de couler dans le bronze les dessins de son ami. Ainsi il exécuta, pour la grande galerie des fêtes dite *des Glaces* de ce même

palais de Versailles, les modèles de la moitié des trophées et de vingt-trois groupes d'enfants ou génies enguirlandés, amours épars portant des écussons avec des attributs de la guerre et de la paix, jouant des instruments de la musique et de la trilogie des beaux-arts, allégories emblématiques enlacées dans des feuillages et des fleurs, tous groupes jetés en stuc et ajustés sur la corniche qui amortit la voussure du plafond.

Dans cette salle de soixante-dix mètres de longueur et de treize de largeur, il adapta sur les trumeaux, entre les croisées et les portes, des trophées variés de même style, en bronze doré, pour lesquels il épandit cette surabondance exagérée et excessive dont étaient prodigues les maîtres italiens.

En d'autres parties du palais et dans les jardins il continua de semer ses ouvrages. Sur la face de la colonnade du château, vers l'ouest, on remarque sept bas-reliefs en marbre incrustés et composés chacun de trois amours emmêlés dans des fleurs, cornes d'abondance, fruits, attributs et ornements divers.

Sur les corniches de couronnement, dans la

cour des Princes, se dressent deux grandes figures en pierre de *la Justice* et *la Force* qui de leur hauteur ne perdent rien du beau caractère et de la dignité simple et noble qui les personnifient.

A l'entrée de la première grille il mit le groupe en pierre de *l'Abondance assise* qui vient réparer les maux causés par la famine. Les accessoires en sont faits avec un soin que trahissent toutes les autres parties essentielles de cette généreuse déité.

Dans le salon de la guerre, il fit plus tard un bas-relief en stuc représentant Louis XIV à cheval.

Dans la chambre à coucher du roi l'on voit de lui, sur une fausse cheminée, un buste en marbre blanc de la duchesse de Bourgogne qui fut longtemps les délices de la cour. Ce buste est un de ses derniers ouvrages dans ce château. En même temps qu'il travaillait pour ses décorations, il faisait au dehors de nombreux portraits.

Coysevox, par son intarissable recherche des

éléments de son art et par son activité à représenter ceux qu'il pouvait surprendre, avait atteint rapidement la puissance de son talent.

Chaque jour ses ouvrages ajoutaient à ses titres de candidat à l'Académie de peinture et de sculpture.

Il présenta à cette compagnie réunie en assemblée, *le samedi onzième jour d'avril de 1676, divers ouvrages de figures et portraits de reliefs qui lui plurent.* Elle le reçut en qualité d'académicien sans *s'arrêter aux formalités ordinaires.* Il lui prêta serment; le même jour, elle lui délégua le titre de professeur de l'école académique qu'il avait projet de créer dans sa ville natale où il désirait de venir s'établir.

Les travaux qui lui étaient commandés ne lui permirent pas de donner suite à ses projets; ils le retinrent à Paris ou à Versailles.

Depuis qu'il avait pris congé du seigneur de Saverne, il s'était peu éloigné de Versailles où il n'avait cessé de déployer une activité prodigieuse.

Vers 1678, il en fut enlevé par accident. Cette année-là, le duc de Saint-Simon ébaucha

un sourire : le *cloaque* « où se voulait », suivant ses termes, « enterrer le roi » prêtait créance à ses pressentiments; ses forêts marécageuses élaguées et remuées sous la pioche et la pelle, causaient une épidémie horrible de fièvres pernicieuses. Coysevox, avec des milliers d'ouvriers attelés à l'œuvre de transformation de Versailles, paya son tribut à l'inexorable fléau. Sa vie fut en danger. Il ne dut qu'aux soins affectueux de son médecin de l'emporter sur la maladie.

Aussitôt rétabli, quand il put reprendre impunément ses chers outils, il s'empressa de tailler dans le marbre le buste de l'ami dévoué qui l'avait guéri et dont les traits étaient profondément gravés dans son cœur. En le lui remettant : « Vous m'avez rendu la vie à votre manière, dit-il à son sauveur; j'ai voulu vous immortaliser à la mienne, j'y ai mis tous mes soins et mon âme ». Ce buste étonnait par la vérité sincère de son modèle vivant. On le regardait comme un des plus réussis et des plus parfaits qui se pussent voir alors. Coysevox avait coutume de l'appeler « l'ouvrage de l'amour ». En en parlant il ne fai-

sait que rendre public un acte entre mille qui lui étaient habituels.

Il était homme de cœur, aux sensations vives, et quantes fois qu'il en avait sujet, il prenait plaisir à satisfaire à la moindre des obligations par une abondante gracieuseté qui lui paraissait toujours au-dessous de ce qu'il croyait devoir.

C'est dans ces sentiments que *lui qui travaillait toujours pour l'honneur de travailler*, il s'efforçait à seconder son ami du beau feu de ses inspirations. Pour lui marquer sa reconnaissance du rang distinctif qu'il lui avait fait octroyer, il asservit sa riche imagination et ses brillantes qualités au rôle modeste d'interprète habile de ses esquisses, non que son mérite supérieur fût opposé à une honnête fierté qui dédaigne la seconde place, mais il avait le sens du devoir et assez d'humilité pour ne prétendre point à la première.

Aussi lui livra-t-il généreusement la puissance de son dessin, la diversité et la richesse de ses compositions et son génie dont se trouva bien Le Brun.

Malgré l'appui et l'amitié du *premier*

Peintre il n'obtint point sans difficultés les hommages qui revenaient à ses ouvrages.

Au seuil du Temple de la gloire il eut à essuyer de malicieuses contestes et à lutter contre l'autorité acceptée et le crédit imposé de Girardon que la voix publique élevait au-dessus des sculpteurs de ce temps.

Son énergie n'en éprouva aucun abattement. Il eut vite raison de l'isolement où l'on le voulait reléguer. Sans grands efforts il étouffa les cris des envieux que lui suscitaient des confrères moins bien doués que lui; en peu de temps ses créations mises à côté de celles de son émule ne tardèrent pas à dessiller les yeux des plus *aveugles* systématiques et à désabuser les *convertis* complaisants de son concurrent.

Girardon, adorateur de la fortune, médiocrement créateur, était plutôt un servile imitateur des dessins de Le Brun; il avait une exécution molle et pour ses draperies un goût peu choisi; il ne savait pas travailler le marbre qu'il fatiguait de son pesant ciseau.

Coysevox plus ardent et plus indépendant, avait peut-être un peu moins de correction en

certains points, mais il façonnait plus savamment et plus rapidement les ouvrages qui trahissaient la facilité, la richesse, l'abondance, le mouvement et l'élégance un peu outrée de Le Brun. Dévoué à son protecteur il cessa parfois d'être soi-même, sans cepenpendant que sa complaisance trop fréquente dégénérât comme chez des confrères en une aveugle soumission.

Le seul reproche qu'on lui pouvait adresser était que, dans son exactitude trop scrupuleuse à accepter les idées ou à obtempérer aux ordres de son directeur, il exagérait un peu le genre théâtral qu'affectait la peinture qui a dénaturé, sinon amoindri, les œuvres sculptées de cette époque.

Cette exagération n'altéra point son talent aux yeux du roi.

Louis XIV qui appréciait fort son genre, lui ordonna, sans qu'il les quêtât, beaucoup d'autres ouvrages pour les jardins de Versailles, de Trianon et de Marly.

Le rendez-vous de chasse créé par Louis XIII

où Saint-Simon, le grand observateur, avait vu un jour *le beau et le vilain cousus ensemble et étranglés* était complètement changé, et grâce à Colbert mis en rapport avec la magnificence royale. Louis XIV y avait établi le siège de la royauté depuis le mois de mai de 1682 ; il s'y attachait de plus en plus ; il y déployait sans cesse ses goûts de profusion et d'art fastueux. Il venait d'y voir terminer les bâtiments aux lignes colossales commencées par l'architecte Levau et d'y faire dessiner des jardins spacieux et corrects où se pouvait agiter largement un peuple de valets, de pages et de courtisans que ne pouvait contenir le château de Saint-Germain en Laye, témoin des fraîches illusions de sa jeunesse, devenu trop mélancolique et indigne de voir réaliser ses rêves ambitieux.

Saint-Simon qui a eu sans doute à recevoir des rebuffades de son souverain, a reporté son aigreur sur les lieux qu'il faisait embellir et n'a pas osé flatter le tableau où venait d'être enchâssée pour une troisième fois la splendide chapelle de H. Mansard, décorée sous la direction de Le Brun par les peintres Phi-

lippe de Champagne, J. Jouvenet, Ch. Lafosse et par les sculpteurs Courtin, Girardon et Coysevox; il n'a pas voulu écrire ce que ses yeux éblouis apercevaient, car à ce *beau* on ne voyait plus cousu *rien de vilain ni d'étranglé.*

Pour dénier à son fiel acrimonieux il suffirait de parcourir seulement les parterres et leurs multiples bosquets qui concourent à une fantastique architecture verdoyante.

Quelles splendeurs ils présentent en effet ces jardins tirés au cordeau, retournés à l'équerre et tracés au compas, ornés de plates-bandes à rinceaux de buis, et fleuris par l'art agréable de La Quintinie, compartis en les « symétriques magnificences » importées par l'art nouveau de Le Nostre!

Dans ces jardins fréquemment traversés par le roi, Coysevox a éparpillé ses œuvres à droite, à gauche et au milieu de leurs vastes allées coupées de tapis de verdure et de vastes escaliers; des myriades de piédestaux qui sont dressés plusieurs sont surmontés de vases et de statues de sa main.

En sortant du château, sur la grande ter-

rasse, se présentent en pendants, aux deux angles, deux vases en marbre blanc, de sept pieds de hauteur. Celui qui est placé au nord est de lui : Sur sa panse sont figurées d'un côté *la victoire des Impériaux sur les Turcs à l'aide des secours de Louis XIV*, et de l'autre *la Prééminence de la France reconnue par l'Espagne.*

Les bas-reliefs hautement dégagés qui le décorent frappent par une hardiesse de travail et un enthousiasme que n'atténuent point les faibles négligences qu'on y peut remarquer. Ce vase un peu lourd dans sa silhouette à contre-courbures est allégé par des anses à volutes sur lesquelles se détachent des masques de satyres et des feuilles d'acanthe; son rebord supérieur retombant en échine à mouchette ou coupe-larmes est élégi par des godrons et des dards; son piédouche cannelé en torsades historiées et le culot qui l'amortit sont richement ciselés et en terminent harmonieusement l'ensemble décoratif.

Près de cette même terrasse, au bassin du nord, deux fleuves en bronze appliqués sur la paroi verticale du parterre qui le domine, « la

Garonne » et « *la Dordogne* » appuyées sur deux urnes, entourées de joyeux enfants qui étreignent des poissons, ont été coulés d'après les modèles de ce sculpteur par Jean-Balthasar Keller, directeur des fonderies de l'arsenal de Paris. L'emphase outrée des expressions de ces deux figures et des gestes de tout leur corps dénote, à défaut d'un sentiment simple et fin, les dispositions dominantes de la forme matérielle rendue avec une vigoureuse énergie. Tous les détails ont chacun leurs nuances propres et restent distincts sous une audacieuse facture.

Coysevox exécuta ces deux fleuves et plusieurs autres sujets, vers 1688, en même temps que l'*Esclave attaché à des trophées* qui garnit l'une des fontaines des bosquets.

Le mouvement de cet être emblématique enchaîné à un amas de dépouilles ennemies dans lequel sont jetés, sans liaison ni ajustement, des casques niellés, des cuirasses ciselées, des armes variées, des branches de feuillages et des fleurs ; l'affectation de sa pose alourdie et le groupement des accessoires, l'exécution de cette allégorie victorieuse détachée

hardiment d'un bloc de marbre, tout là est œuvre d'une riche imagination subordonnée à un cadre trop restreint que l'artiste a eu peu de peine à remplir.

Cet Esclave frappe par l'ampleur de la touche sous laquelle il a été façonné, ampleur que l'on retrouve plus affinée, sur une échelle plus petite, dans des proportions plus développées, au bosquet de la Colonnade de marbre ou Péristyle circulaire, dont les tympans ou triangles curvilignes entre les archivoltes des arcades reposées sur de doubles colonnes en marbres chaudement colorés, sont couverts de bas-reliefs représentant des faisceaux d'attributs, des fleurs et des trophées variés dans lesquels s'ébattent de gracieux enfants. Quelques-uns ont été exécutés par Lehongre et Leconte ; les autres par Coysevox qui fit également aux clefs de ces arcades des masques de nymphes, de naïades et de sylvains, qui donnent à tout l'édifice un riche effet décoratif.

Dans la grande allée d'eau, à une extrémité, la *Figure de l'Allemagne assise sur un aigle* domine un premier degré de marbre sur

lequel se tord un dragon expirant, symbole de la triple Alliance.

Les qualités qui dominent dans ses principales œuvres, les grâces séduisantes, la naïveté, la noblesse et la force, ne se maintiennent pas dans les reproductions qu'il fit d'après l'antique.

La « Vénus accroupie », placée autrefois dans le parterre du nord et aujourd'hui déposée au Musée du Louvre; la jolie « Nymphe à la coquille », mise en face de la statue de Ganymède sur l'escalier descendant à la grande pièce d'eau; la « Vénus de Médicis »; le « groupe de Castor et Pollux » dressé dans la grande allée centrale; ces copies faites de 1685 à 1691, trahissent avec de légères inexactitudes ou de rares faiblesses, une pratique pas assez correcte, défaut commun à toutes celles que Louis XIV fit exécuter, soit en France, soit en Italie d'après les ravissants originaux des sculptures antiques.

Legros seul obtint en ce genre quelque succès. Encore cédait-il trop aisément au goût du siècle en essayant de renchérir sur ses modèles et de les envelopper de ce que l'on appelait *la grâce et la flamme.*

Comme Legros, Coysevox s'est éloigné de la vérité et des beautés sévères de ses exemples, et non mieux que lui il n'a réussi dans ses imitations ou copies des statues antiques.

S'il savait les achever avec le sentiment de son temps et le *faire* de l'école prépondérante, il ne savait pas leur laisser leur nudité chaste, leur ondulation suave et cette transparence limpide des plis sous lesquels se conçoivent les formes les plus parfaites.

Il eut plus de franchise lorsqu'il se renferma dans la façon de sujets modernes.

Là il était plus naturel et plus délicat ; il excitait l'émotion ; il animait le marbre : il y faisait sentir la flexibilité de la chair au travers des draperies les plus chargées de broderies. Il était enfin plus personnel et beaucoup plus goûté, quoiqu'il ait cherché à éblouir le spectateur par de grands mouvements et des gestes forcés.

Il n'avait pas toujours la science des corrélations des figures qui doivent composer un monument : parfois même il péchait par l'absence totale des rapports, ou il oubliait trop que toutes les figures d'un même édi-

fice doivent avoir entre elles un lien commun et concourir au même but; mais parfois aussi il donnait à propos l'attitude et le mouvement propres à leur situation aux statues qui étaient les ornements principaux d'un monument, comme par exemple dans le mausolée de Mazarin, dont les figures décoratives dispersées en trois points du socle expriment un même effet sans qu'il se montre à l'une ou à l'autre rien de trop ni de trop peu.

Ce mausolée fait pour le Collège des Quatre-Nations et *élevé aujourd'hui dans le Musée national du Louvre* a été longtemps rapproché de celui qui est érigé, dans la chapelle de la Sorbonne, à Armand Duplessis, cardinal de Richelieu, et qui était considéré comme le chef-d'œuvre de Girardon.

Il se compose d'un cénotaphe en marbre de Portor, sur lequel est agenouillé le cardinal Mazarin, le sommet de la tête coiffé de sa calotte; derrière lui un ange ailé enlève un faisceau d'armes. Son chapeau de cardinal est jeté à ses pieds.

Deux supports barlongs et élégis en même

marbre l'isolent d'une double plinthe moulurée de marbres gris, noir et blanc veiné, à laquelle sont adossées aux deux petits pans extrêmes *la Prudence* et *la Religion* et sur le long pan de devant *l'Abondance,* trois statues assises, en bronze, de deux mètres de proportion. Le tout est posé sur un haut socle en marbre noir des Pyrénées.

Il est entièrement du ciseau de Coysevox; il est daté de 1698.

La figure de Mazarin portée à gauche est pleine de la finesse, de la patience et de la douceur que ce ministre, maître de la France et d'Anne d'Autriche, opposait à la violence de son prédécesseur.

Ce ministre désigné par Louis XIII à Anne d'Autriche, prudent et fourbe, aussi simple et modeste que Richelieu avait été hautain; aussi affable et noble que l'autre avait été fier et inflexible, ce ministre dont *le génie voulait qu'il trompât toujours* conserve dans le marbre la noble majesté dont il ne s'est pas départi une seule minute jusqu'à sa dernière heure.

A genoux sur un riche coussin, il a la tête

tournée vers sa gauche, la main de ce côté appuyée sur son cœur et la droite ouverte dans le mouvement de l'homme qui déclare que sa tâche est remplie et qui en appelle de la justice de ses semblables; et son regard pénétrant et vif, et son esprit sont attirés vers un projet inextricable. Il n'a pas encore la froide rigidité de la mort, mais le calme et l'immobilité voulus qui conviennent à l'âme qui s'avoue avant de quitter les régions terrestres et les relations chères qu'elle y laisse.

Sa figure admirablement modelée et impassible, émergente de son vaste manteau de prélat sous lequel se voient son riche camail d'hermine et son rochet orné de fines dentelles, garde encore au milieu de cet apparat mortel une sorte de grandeur solennelle.

De même que dans la statue du ministre, dans les trois statues qui l'accompagnent coule une vie intarissable qui anime le bronze et le marbre. Toutes ces figures révèlent l'esprit qui les a inspirées; elles portent en elles la beauté essentielle de leur état et offrent dans leur pureté les mouvements, la vie et les exercices qui leur sont propres.

L'*Abondance* assise à la partie centrale et antérieure du soubassement sur un monceau de trophées, de cuirasses, de boucliers et de faisceaux d'armes remémore l'existence active de ce serviteur dévoué de la France et les nombreux bienfaits qu'il a répandus partout à la louange de son souverain.

Sa tête est couronnée de branches d'olivier; ses regards sont baissés à droite vers une torche enflammée qu'elle pose de sa main droite sur des boucliers richement ciselés et jetés à ses pieds. Son bras gauche embrasse une belle corne torsadée et feuillée de laquelle débordent à profusion fleurs et fruits.

La Prudence assise en arrière-plan, du côté droit, appuie légèrement sur la plinthe moulurée le bras gauche dont la main montre un miroir autour duquel s'enroule un serpent; elle élève de la main droite une magnifique rame avec laquelle elle conduit la barque guidée par le ministre; son pied gauche est posé sur la boule du monde. Elle tourne vers *l'Abondance* sa belle figure abritée sous un voile, comme pour témoigner des moyens dont il se servait pour arriver à des résultats souvent difficiles.

La Fidélité ou *la Religion* de pair avec *la Prudence,* la tête couverte d'une toile légère, les yeux levés aux cieux, tenant de sa main droite les armoiries de France et dans la main gauche la couronne royale, dit que son attachement n'a jamais failli au pays qu'il administrait ni au roi qu'il servait. A ses pieds couché un épagneul fidèle la regarde d'un œil affectueux et ne perd pas de vue des trésors enfermés dans un splendide coffret garni de riches ferrures sur lequel elle tient le pied gauche.

Dans chacune la chair palpite sous des draperies souples et étoffées, et sur leur front serein se mêle à une émotion pieuse la douleur immense d'une ardente passion brisée.

Lorsque l'on passe devant ce monument, l'on se sent retenu par un charme indéfinissable et un vénérable étonnement pour le personnage marmoréen encore vivant qui en couronne le sarcophage et pour les allégories qui y sont accotées.

« Le marbre tremble devant moi », disait

souvent Puget. En face du tombeau de Mazarin peut-on douter que le marbre sous le ciseau de Coysevox ne palpite et ne soit ému?

Dans les mains de cet artiste le métal n'a plus sa rudesse glaciale; la matière s'infléchit sous son outil; elle prend de la chaleur; elle devient vivante.

En effet il met de la vérité dans les expressions, il s'identifie avec la puissance ou l'image de son modèle; il s'assimile à l'être qui l'entraîne.

Dans le marbre froid, dans le rude métal, ce sculpteur faisait agiter aussi la physionomie de ses contemporains qui ont illustré toutes choses auxquelles ils ont touché.

Contrairement aux artistes de l'antiquité, et suivant d'autres sculpteurs de son temps, il se met peu en peine de traduire seulement les traits de la beauté à des sujets arbitraires ou de fantaisie pris à la mythologie, à la Fable ou aux fastes des siècles passés. Préférablement il applique son talent à imprimer sur la pierre et dans le bronze les portraits de ses concitoyens qui appartiennent à l'histoire des années qu'il a vécues.

Accidentellement, à l'instar des Grecs, il a représenté, en 1710, sous les traits de Diane chasseresse, Marie de Savoie, duchesse de Bourgogne, que le Dauphin lui commanda pour le château de Petit-Bourg.

Cette statue en marbre blanc, exposée aujourd'hui dans *les salles du Louvre,* ne décèle en rien la mesure de son talent original. La physionomie en est froide et peu gracieuse et tout son ensemble dépourvu de lignes harmonieuses conserve une raideur inaccoutumée à son ciseau gracieux.

Diane est à la course; elle appose le revers de sa main droite sur le museau d'un agile lévrier; elle aspire l'air vers sa droite tout en relevant de la main gauche une touffe de cheveux qui lui tombe sur les yeux.

A plusieurs époques, il eut sujet aussi de sacrifier à l'idole du jour et de sortir des applications que lui facilitaient la cour et la ville.

En ce temps-là, l'*Art de plaire au souverain* ne préoccupait pas peu les ministres et les courtisans et les portraitistes. Dans le cer-

veau de l'un d'eux, il suggéra (et tous à l'envi acclamèrent) l'idée flatteuse de ne voir en leur royal maître que le continuateur de la Lignée olympienne. Dès lors on le plaça dans l'Empyrée des dieux de l'âge fabuleux et des Césars de la Rome impériale auxquels on prit, pour l'en revêtir, la Dalmatique d'*Auguste*.

Pour représenter le monarque dans cette apothéose, Coysevox se trouvait tout désigné au *Prévôt* des marchands et échevins de la ville de Paris qui lui offrit l'exécution de sa statue pédestre, en bronze, pour la grande cour de l'Hôtel de Ville.

Louis XIV habillé en triomphateur romain, la tête laurée, d'une main s'appuyait sur un faisceau d'armes et de l'autre donnait ses ordres. Il était planté sur un piédestal de marbre enrichi de deux bas-reliefs représentant le premier : « *La religion maîtresse de l'hérésie qu'elle foudroie* », et le second : « *Le roi qui, dans la famine de* 1662, *distribue aux pauvres du pain et d'autres aliments* ».

Soit que la statuaire « officielle » ne lui fût

pas familière ou que son génie fût embarrassé par le programme des ordonnateurs de son œuvre, ou que le lieu ne lui plût guère; quoi qu'il en fût, la valeur de sa statue demeura, paraît-il, inférieure à celle que l'on était en droit d'attendre de sa célébrité ; elle n'eut, répétait-on plus tard, que celle des canons qu'en fit fondre, en 1792, Manuel, le procureur de la Commune. *Elle fait plus de bruit après sa mort,* disaient alors des critiques malicieux enclins, en ce temps, à déprécier les portraits ceints d'un nimbe monarchique.

On en pourrait cependant conjecturer mieux à la vue de cette autre qu'il fit quelque temps après, en 1689, et qui lui était commandée par les États de Bretagne, pour être élevée sur une place de Rennes. Cette statue équestre mesurant près de cinq mètres en hauteur est de bronze et surélevée sur un piédestal orné de deux grands bas-reliefs où l'on voit, d'une part, *le roi entouré de toute sa brillante cour et donnant audience aux ambassadeurs de Siam,* et d'autre part, *la France conduisant le char de Neptune.* Les personnages nombreux qui animent ces scènes histo-

riques sont rendus avec une fidélité qui ne laisse rien à reprendre.

Dans les parties principales il n'apporta pas moins de soin ni de conscience, du moins dans l'excécution qu'exigeaient la noblesse et le mouvement de la monture du roi.

Afin qu'il en rendît mieux les beautés et les formes, le prince avait mis à sa disposition seize ou dix-sept des chevaux les mieux conformés de ses écuries. De chacun en particulier Coysevox prenait les qualités qu'il assemblait dans le sien. Tel Apelles faisait Vénus d'après sept des plus belles filles de la Grèce.

Ces procédés lui ont permis d'arriver dans le cheval à une allure naturelle et à une parfaite exactitude que n'a pas au même degré son auguste cavalier. Le Roi assis dans une majesté calme semble inconscient de l'amble de son palefroi et ne montre que la froideur consacrée et traditionnelle à des convenances obligées et acceptées.

Il refit d'autres fois l'image du roi, mais tel qu'il le voyait, vêtu de ses habits royaux,

comme dans l'autel monumental érigé, en 1699, à la *Vierge,* selon le vœu de Louis XIII qui mit, sous sa protection son royaume de France, pour remercier le ciel de la grossesse de la Reine attendue et constatée, le 10 de février de 1638.

Sur cet autel est placé le groupe en marbre de la Descente de croix de Nicolas Coustou, chef-d'œuvre saisissant par le majestueux pathétique de l'expression. A droite, en avant, se voit Louis XIII à genoux, en marbre blanc, par Guillaume Coustou, et de Coysevox, à gauche symétriquement, Louis XIV agenouillé accomplissant le vœu de son père.

Ce monarque est posé sur un carreau supporté par un piédestal à consoles renversées; il est compassé et raide; le sculpteur l'a mis en représentation. La froideur de son expression n'est nullement amoindrie par la hardiesse du ciseau.

Le Roi lui avait donné d'autres occasions de manifester plus librement son savoir.

Ce roi si remarquable par son initiative et

son amour pour les lettres et les arts, ne l'était pas moins dans sa préoccupation dominante de récompenser ou de recueillir les survivants de ses armées.

Pour eux il eut le bonheur de réaliser un projet souvent esquissé et toujours ajourné. Il avait fait commencer, en 1670, l'*Hôtel des Invalides* ; quatre ans après, il y donnait asile à un certain nombre de pensionnaires et plus tard il invitait J.-Hardouin Mansard, neveu du grand François Mansard, à continuer l'œuvre interrompue de Libéral Bruant; il faisait construire par cet architecte la chapelle et le dôme qui la couronne.

L'Hôtel des Invalides, œuvre digne des libéralités du plus grand des monarques, était ouvert désormais comme une retraite tutélaire aux défenseurs mutilés de la patrie, à ces combattants invincibles, déshérités de famille ou de ressources, à ces soldats toujours victorieux arrivés au terme de la vie, à la dernière heure de la bataille humaine.

Quelle respectueuse admiration inspiraient ces débris des soldats de Condé, de Turenne, de Catinat, retirés dans cet asile de la gloire

immortelle ! Quelle impression sur l'esprit et dans l'âme éveille ce dôme qui scintille dans la ville du *grand Roi*, illuminant l'immense esplanade qui le précède et sous lequel dorment dans l'éternité silencieuse les dépouilles de Vauban et celles de Turenne, l'émule et le vainqueur, un jour, du grand Condé.

Coysevox avait sa tâche indiquée à l'embellissement de ce sanctuaire majestueux. Intérieurement le dôme est orné de ses sculptures auxquelles collabora son neveu Coustou aîné; on y remarque de lui un « ange portant un casque », symbole de l'idée initiatrice du temple, quatre vertus couchées et d'autres fragments attributifs de même ordre.

Extérieurement, sur la corniche intermédiaire, à droite et à gauche du fronton du portail central, il a vu placer quatre statues en pierre de *la Justice*, de *la Tempérance*, de *la Force* et de *la Prudence* animées par son ciseau.

Sous ce fronton, l'extrados de l'archivolte de la grande fenêtre du premier étage supporte deux anges aux ailes éployées tenant des instruments de la religion à laquelle est

consacré l'édifice, avec des banderoles à versets.

Et au-dessous, dans une des deux niches latérales du soubassement de ce portail, l'empereur *Charlemagne* faisant pendant à Clovis, en marbre blanc, de trois mètres de proportion, présente dans son imposante attitude un aspect encore plus grandiose que les quatre autres statues qui surmontent la corniche du premier étage.

Toutes ces figures coupant la monotonie calculée et magistrale des bandeaux et des pilastres corinthiens de la façade par des gestes peut-être forcés mais souples, sont grandes avec mesure et élégantes avec gravité.

Elles complètent la beauté particulière de cet édifice qui, sans être du moyen âge, est religieux, et moderne reste encore chrétien; dont la coupole dorée et éblouissante dès les premiers feux du soleil levant, pointant dans l'azur des cieux son lanternon et son aiguille d'or avec ses riches trophées épars entre ses courbes gracieusement projetées, excite l'âme à une douce extase et la tient en une foi religieuse et militaire.

A l'imitation du roi, les princes et les grands de la nation se surpassaient à encourager les arts et *les sculpteurs.*

Ils respectaient leur liberté et en même temps ils accroissaient chez eux, en les inspirant ou les guidant, un art national qui ne se maintiendra plus quand le roi subjugué par Mme de Maintenon et livré au père Le Tellier cherchera à recouvrer le courage de son esprit dans la pratique d'une idolâtrie exagérée.

Alors l'aristocratie et toutes les familles puissantes mettaient dans l'intelligence du beau et dans une révérence sincère pour les restes de leurs parents une foi commune qui était en accord avec le caractère de la monarchie française. Elles avaient là leurs tombeaux, ici des statues, des bustes, des médaillons, partout des images de leurs membres éminents dont la gloire leur appartenait aussi bien qu'à la nation.

Par leurs soins les églises et plus que toutes, celles de Paris étaient des sortes de musées où se pouvaient lire les faits mémorables au-dessous des portraits de ceux qui

les avaient aimées pendant leur existence et y voulaient reposer après leur mort.

Coysevox a été appelé en beaucoup d'endroits à être auteur de ces souvenirs gravés ou ciselés.

Dans l'église Saint-Paul, la Justice accompagnée de tous ses attributs sur lesquels elle pose une main bien assurée, tient de l'autre un médaillon de François d'Argouges, premier président au Parlement de Bretagne.

Dans la même église, contre un pilier de bas côté, à droite, près de la chapelle de la Communion, on voyait appliqué sur une moitié de colonne un médaillon en marbre blanc portant un beau profil détaché d'un demi-relief sur un fond en cuvette et rappelant J.-H. Mansard, architecte des places Vendôme et des Victoires, des bâtiments de l'Orangerie et de la Ménagerie de Versailles et de Trianon, de la cascade de Saint-Cloud, de la chapelle et du dôme des Invalides, des jardins et du château de Marly, de l'hôtel de Toulouse, actuellement l'hôtel de la

Banque de France, mort à Marly, en 1708, et enterré dans cette église où, l'année précédente, venait d'être inhumé Sylvain Régis né à la Salvetat de Blanquefort, en Agenais.

Coysevox fermait les yeux de son ami Mansard, quand il terminait le buste de ce savant, l'un des plus chaleureux partisans de Descartes.

Dans le couvent des Jacobins réformés de la rue Saint-Honoré, à côté du grand autel, à main gauche, dans une chapelle bâtie par Catherine de Rougé du Plessis de Bellierre, veuve de François de Créqui, maréchal de France, il exécuta sur les dessins de Le Brun, à la gloire de cet illustre époux, un mausolée qui est exposé aujourd'hui dans une chapelle de l'église Saint-Roch de cette même rue.

Le maréchal étendu à terre, les yeux tournés vers les cieux et la main droite levée en invocation, fait effort pour redresser la tête; le haut du corps est renversé sur le genou d'une Vertu pleurante assise sur la proue d'un vaisseau, qui, la tête inclinée, cherche à cacher ses larmes derrière son voile qu'elle dégage de la main gauche. Il est dans l'ap-

parat de son costume guerrier ; de ses épaules tombe un manteau d'hermine sur lequel pendent de son cou les insignes des ordres du Saint-Esprit et de Saint-Michel. Il présente la physionomie austère, noble et belliqueuse que peut concevoir la postérité de la réputation de ce capitaine qui devait remplacer le vicomte de Turenne, et de son épitaphe dictée par un généreux motif de zèle et gravée en lettres d'or dans le court énoncé de

FRANÇOIS SIRE DE CRÉQUI,
MARÉCHAL DE FRANCE, GÉNÉRAL DES
GALÈRES DU ROI, GOUVERNEUR DE LORRAINE,
DÉCÉDÉ LE 17 DE FÉVRIER 1687.

L'abbaye de Saint-Germain des Prés possédait de lui, dans le caveau des Douglas, une statue couchée, en marbre blanc, de Jacques O'Rourske Coursen, baron de Courchamps, irlandais, petit-fils de Guillaume Douglas, tué d'un coup de boulet à la bataille de Douai, le 21 d'octobre 1645. Cette statue, élevée par les soins pieux de sa nièce, M[me] de Créqui Lesdiguières, est une des premières du

sculpteur favori du roi; elle en est aussi une des plus simples et des plus nobles. Au travail hardi et parfait qu'elle montre, autant qu'au héros qui en était le prétexte, on serait autorisé à imputer la légende qui l'explique par la sobre phrase latine :

Sine metu fuit O'Rourske,

ou par la hardie devise gauloise :

Prou de pis, peu de pairs, point de plus.

Dans l'église de cette abbaye il coopéra au tombeau du prince Cardinal Ferdinand de Furstemberg auquel il avait voué une sincère reconnaissance pour les bienfaits dont il l'avait comblé au début de sa carrière. Et il y reproduisit la figure du comte de Furstemberg, son parent, qu'il avait appris à connaître au château de Saverne et à Paris.

Il attacha aussi son nom à celui d'une famille bienfaitrice de l'hôpital général de Sainte-Pélagie : il orna l'église de cette double communauté qui possédait pour les filles

religieuses *une maison de bonne volonté* et *une maison de force*, d'un tombeau de Mme d'Aligre et d'une inscription pour le chancelier de ce nom.

Hors de Paris, à l'abbaye de Royaumont en partie démolie aujourd'hui, il s'était vu confier, en collaboration avec Renard de Nancy, le tombeau de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, qui y mourait subitement, en 1669, à l'âge de soixante-cinq ans.

Ce héros intrépide, brave et généreux, intraitable devant Lérida, opiniâtre sous les murs de Turin qu'il affama, qu'il n'aurait point abandonnée avant que ses chevaux eussent mangé toute l'herbe autour de la ville et ses soldats tous les chevaux de l'armée, et qu'il soumit après un long siège; ce héros, grand écuyer de France, à côté de qui M. de Turenne acquit un grand honneur, est là moribond entre les bras de la Victoire. Les yeux tournés vers les cieux, il fait un suprême effort pour se relever; son visage énergique contraste avec l'expression noble et douce de la

Victoire qui le soutient. Il est posé sur un sarcophage dont la paroi antérieure est rehaussée d'un bas-relief qui rappelle l'une des plus belles pages de sa vie.

Coysevox mettait la dernière main à ce bas relief lorsqu'il fut frappé d'une violente attaque d'apoplexie qui ne laissa pas d'inquiéter ses amis.

Son moral heureusement n'en fut nullement affaibli et, grâce à son énergie, il offrit bientôt à leur curiosité bienveillante de nouvelles preuves de son inépuisable imagination dans des ouvrages différents et encore *dans les monuments* dont il fut chargé.

On en peut juger, dans l'église Saint-Eustache, à celui qui occupe une chapelle du chevet, pour la gloire de *Jean-Baptiste Colbert,* contrôleur général des finances, surintendant des bâtiments, secrétaire et ministre d'État, mort à l'âge de soixante-quatre ans, le 6 de septembre de l'année 1683.

Ce ministre surnommé le Mécènes français, celui qui, depuis l'établissement de la monarchie, s'est le plus appliqué à faire fleurir les beaux-arts, qui ne souhaitait rien tant que de

voir continuer avec la même générosité ce qu'il avait si grandement entrepris; ce ministre auquel les sciences, les lettres et les beaux-arts sont redevables de tant de choses utiles, ne pouvait être mieux reproduit que par Coysevox qui l'approcha fréquemment.

Ce ministre est agenouillé sur un sarcophage de marbre noir supporté par deux doubles consoles en bronze doré à mascarons et griffes. Il est vêtu d'un luxueux manteau de velours broché de flammes d'or et recouvert des insignes de l'ordre du Saint-Esprit. Son manteau agrafé sur la poitrine, jeté sur son brillant justaucorps bouillonné, laisse dégagée sa riche épée et s'étend sur ses pieds avec l'élégance exquise et la noblesse qu'il avait su montrer toute sa vie avec une majesté formidable.

Les mains jointes, il lit dans un livre ouvert que porte un ange[1] debout devant lui. La figure encadrée d'une perruque grand in-folio d'une ténuité qui en fait des cheveux de marbre, la moelleuse contexture des mains

1. Cet ange a dû être détruit.

potelées et effilées dont les articulations ne trahissent aucune sécheresse; la pose aisée et naturelle du personnage, les étoffes elles-mêmes de velours ou de soie, les dentelles les plus délicatement refouillées; tout dans cette œuvre accuse une souplesse magistrale pleine de grandeur solennelle, qui est vraiment l'aisance d'un art profondément pénétré de la connaissance de l'homme et de son siècle.

On ne se pourrait figurer autrement ce digne ministre des munificences du « grand Roi ».

Aux deux extrémités du sarcophage et parallèlement sont assises deux statues grandes comme nature, en marbre blanc, représentant : celle de gauche *l'Abondance,* et celle de droite *la Religion;* la dernière est de Tuby.

L'Abondance n'est pas d'une exécution inférieure à celle du sujet principal du monument. Les traits calmes de la figure de cette généreuse vertu entourés d'un voile, et les plis souples de ses étoffes transparentes sont du meilleur fini.

Son attitude marque la surprise autant que la souffrance que lui causent la mort trop

prompte de ce collaborateur d'AUGUSTE, qui l'a dirigée longtemps à répandre le bien, la fortune et la gloire : elle reste immobilisée sous le poids d'une grande douleur,

En tous points, le dessin est achevé avec une extrême exactitude et les formes sont d'une excellente perfection que l'on retrouve au château de Seran (en Anjou), dans le tombeau du marquis de Vaubrun, sur le sarcophage duquel sont appliquées les armes parlantes en bronze du héros de Mutzig dont la bravoure est apparente dans le bas-relief représentant la bataille d'Altenheim où il fut tué.

Il a fait, à diverses époques, d'autres mausolées plus modestes, qui n'ajoutent pas à sa réputation moins qu'à celle des personnages qui y donnaient lieu; par exemple, celui de Gérôme Bignon, mort en 1656, avocat général au Parlement de Paris, encore plus renommé par sa précoce érudition, sa probité et son esprit, que par les ouvrages de littérature qu'il a laissés pour des chefs-d'œuvre; et celui de

André Le Nostre dans l'église Saint-Roch où l'on voyait le buste en marbre blanc de cet intendant et architecte des jardins du roi, dans une chapelle que possédait cet artiste qui n'a point eu de concurrent qui lui fût comparable dans la science qu'il a montrée dans les jardins de Versailles, de Trianon, de Clagny, de Chantilly, des Tuileries, de Marly, du Palais-Royal et de beaucoup d'autres renommés à Paris et aux environs.

A d'autres il a montré une délicate connaissance des passions de l'âme. A celui qu'il exécuta dans l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, sur les instances de Suzanne Butay[1], à la mémoire de son ami Ch. Le Brun mort en 1690, comme un monument d'estime et de reconnaissance, il a fait voir que l'art de la sculpture comme celui du discours a son éloquence.

Ce mausolée est placé en face de celui de la mère de Le Brun fait par Tuby et les Collignon dans la chapelle Saint-Charles-Borromée qui avait été concédée à sa famille en consi-

1. Épouse de Charles Le Brun.

dération d'œuvres pieuses qu'il avait faites à la paroisse.

Sur une double plinthe de marbre s'élève un soubassement de même matière barlong portant sur quatre boules dorées une pyramide aiguë terminée par un pyramidion doré. En avant, sur un piédouche est fixé le buste du premier peintre du roi.

A droite et à gauche, deux génies des arts entretiennent le feu sacré. Aux angles antérieurs du soubassement sont appuyées deux figures allégoriques de grandeur naturelle. D'un côté, *la Piété* tend ses regards vers le buste, pendant que de l'autre, *la Peinture* affligée soutient dans une main accoudée sa tête livrée au souvenir des grandes choses qu'il a produites et s'abandonne au vide immense qui l'attire.

Chaque figure y a son caractère propre : les deux génies persistent dans leur rôle attentif et avivent sans relâche le feu qui s'éteint ; *la Piété* reste empreinte des traits calmes et sévères qui la mettent au-dessus des souffrances humaines; elle foule aux pieds les emblèmes des arts que *la Religion* dédaigne

comme des objets des vanités des hommes.

La Peinture ne peut cacher la grâce et la vive sensibilité qui lui sont typiques et qui font d'elle une allusion ravissante.

Le buste en marbre enfin est d'une précision exquise de vérité : le visage de l'artiste y garde dans ses yeux la flamme ardente du chercheur infatigable : la mort n'a pas encore saisi sa victime.

La tête de grandeur de nature est tournée sur l'épaule gauche et coiffée d'une de ces grandes perruques in-folio à l'exécution desquelles excellait Coysevox, et qui achève la perfection de la réalité de son original.

Coysevox toujours en haleine ne pouvait s'arrêter et, quoiqu'il voulût, malgré lui sans cesse, il trouvait des aliments nouveaux à sa brûlante activité, et dans beaucoup de châteaux et de résidences princières il a laissé des traces de ses puissantes créations.

A Chantilly, il travailla plusieurs années; il y fit une statue du duc d'Enghien dans la splendeur de sa gloire militaire. L'immortel

vainqueur de Lens et de Rocroy, le grand Condé, « ce héros qui a ébloui son siècle de l'éclat de ses victoires », ce *preneur de villes et gagneur de batailles*[1] offrait dans le rayonnement des plus hauts faits d'armes la physionomie la plus étrange qui pût tenter un sculpteur du talent de Coysevox. Tel qu'il est représenté par lui, ce Capitaine n'est pas au milieu de la pompe de son château ; il est à la tête de ses soldats impérieux, vif, ardent, invincible. « Ce conquérant *est sur ses gardes* prêt à fondre sur ses ennemis ».

Ses yeux hors de leurs orbites qu'il porte à tout, ses lèvres hautaines qui imposent le commandement, son nez arqué qui lui donne l'air de cet aigle que Bossuet voyait s'abattre sur sa proie, ses joues amaigries par une activité fébrile, tous ces signes fortement accentués et toutes ces formes nerveusement reproduites sont bien ceux des traits perçus et saisis du « Grand Cyrus »[2] dans sa gloire fougueuse.

De ce prince il fit une autre statue pour le Château de Versailles où le roi aimait voir

1. Mlle Scudéri.
2. Nom donné par Mlle Scudéri au grand Condé.

exposés ceux auxquels il était redevable d'un embellissement de son règne. Ce prince né général qui « à vingt ans avait sauvé trois fois le royaume, cet intrépide combattant *en qui l'art de la guerre semblait en lui un instrument naturel* »[1] est vêtu de sa riche armure dans une attitude discrète et grandiose qui est bien mieux la réalisation d'une brillante nature que la personnification du vaillant frondeur indocile à la flatterie, rebelle un jour et après plus que quiconque « dévoué à l'État et au roi ».

Le petit château de Chantilly épargné par les démolisseurs conserve au milieu des plus riches spécimens de l'art décoratif, tapisseries et sculptures de toutes sortes, des médaillons superbes de ce prince. Dans une panoplie d'armes, au-dessus d'une cheminée, l'on voit son profil en bronze doré fait l'année de sa mort. Autour de la tête on lit : *Lud. Princeps Condæus* et au-dessous : « Coysevox fecit 1686 ».

Cet artiste avait fait pour ce château le buste

1. Bossuet.

en marbre de Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne, mort en 1675.

Plus qu'aucun de ses confrères il a fourni une quantité innombrable de bustes dans lesquels il savait graver avec hardiesse et netteté l'impérissable idée qui caractérisait les privilégiés de tous rangs qui planaient dans les hauteurs de l'histoire.

Son insatiable ardeur s'emparait de tous ceux qu'il lui était permis d'approcher ; il n'en est pas un seul qu'il ait fréquenté qu'il n'ait fixé de son doigt audacieux et puissant dans le marbre et le bronze ; il avait en cela pour ses concitoyens la religion des grandeurs humaines qui ennoblit les talents.

C'est ainsi qu'il exécuta indistinctement les bustes de Louis XIV à des âges divers, celui de Marie-Thérèse d'Autriche, ceux des cardinaux de Bouillon et de Polignac, du duc de Chaulnes et du duc d'Antin, de M[gr] Le Tellier, archevêque de Reims, de Louis-Antoine de Noailles, de J.-Hardouin Mansard, de Cotte, l'un et l'autre architectes du roi et celui de M. le chancelier Le Tellier ; ces trois derniers se voient à la bibliothèque Sainte-

Geneviève. Le Musée national du Louvre en compte d'autres placés dans un ordre indifférent : ceux de Condé, de Colbert, de Bossuet, du cardinal de Richelieu, de Le Brun, de Marie Serre, de Mignard et le sien.

Condé y est reproduit en bronze, le haut du corps serré dans un magnifique corselet ou égide décorée de têtes de Gorgones et de rinceaux feuillés, comme en portaient les empereurs romains. Une sorte de chlamyde jetée sur son épaule gauche et agrafée sur l'épaule droite laisse découverts le bras et tout le côté droits.

Son front découvert, dégagé d'une luxuriante chevelure frisée qui tombe en boucles sur le cou, son regard perçant lancé à droite et son extraordinaire profil d'oiseau de proie, sont modelés avec une énergie et une élégance dignes de la beauté particulière et de la tournure vaillante de ce prince.

Colbert, la tête tournée vers sa droite, montre sous une abondante chevelure bouclée « à l'abbé Rivière », un visage plein d'une noble distinction. Son cou est enserré dans un collet

qui retient un riche rabat en guipure tombant sur son ample manteau retroussé à l'épaule gauche et sous lequel apparaît le large ruban en sautoir de l'ordre de Saint-Michel ; sur le sein gauche est plaquée la grande croix de l'ordre du Saint-Esprit ;

Bossuet, un des princes de l'éloquence française, darde ses yeux brillants abrités sous de gros sourcils puissamment arqués sur un adversaire qui a provoqué son génie à une controverse de laquelle il sort victorieux : il esquisse un imperceptible sourire discrètement retenu sur de minces lèvres pincées. Tout son être respire la satisfaction et le bonheur dans la réplétion de sa figure légèrement mafflue, à peine irisée d'ondoyantes plissures : il date de 1682 ;

Le cardinal Richelieu fixant à sa droite ses regards scrutateurs présente, sous un solennel et rigide modelé, une physionomie altière que raidissent la provocante moustache retroussée qui ombrage sa lèvre supérieure et l'orgueilleuse royale qui coupe son menton

allongé. Sa tête est détachée d'un long col qui retombe sur un camail que dépasse le cordon du Saint-Esprit.

A côté de Richelieu un prélat resté inconnu montre une figure pleine de subtilité au-dessus d'un grand collet garni d'un simple rabat qui retombe sur une sorte de mosette;

Le buste de Le Brun qui fut commandé par l'académie de Peinture, en 1679, est dans la même salle. La tête un peu ronde enchâssée dans une forêt de cheveux grand in-folio épandus sur les épaules, porte sous un front peu dégagé des yeux aigus séparés par un nez busqué saillant sur des joues épaisses au-dessus de lèvres lourdes estompées par une fine moustache; elle surmonte un cou long autour duquel est boutonné un col de chemise garni d'un entre-deux brodé, et est passé un cordon qui attache un camée surhaussé de la couronne royale.

Une draperie polie aux larges plis amortit la naissance du corps.

Ce buste frappe par son inimitable franchise comme celui que Coysevox a fait lui-même.

Il s'est représenté avec une épaisse chevelure frisée en boucles jusque sur les épaules. Sa tête vigoureusement accentuée est tournée vers sa gauche. Le front puissant sillonné de précoces rides approfondies par le labeur incessant domine des joues un peu charnues entre lesquelles s'épate un petit nez peu proéminent au-dessus d'une bouche légèrement entr'ouverte et prête à parler.

Le cou est découvert dans une chemise détachée; sur les épaules est jetée entre-croisée une draperie à plis épais de marbre poli.

De cette collection, Marie Serre, mère de Rigaud, peintre de portraits et ami de Coysevox, n'est pas une des moins belles œuvres.

Le nez et les yeux d'une finesse extrême, la bouche sur laquelle est imprimé le plus aimable sourire et la gorge gracieusement potelée sont rendus avec une suave délicatesse qui ravit dans toute cette belle tête puritaine couverte d'une sergette légère.

La poitrine disparaît sous une chemise à mille petits plis perdue dans un corsage en pointe par le bas et à feston par le haut avec

des épaulettes froncées et agrémentées de nœuds de rubans flottants. Au cou est passé un fichu ou mouchoir séparé sur le corsage et épinglé des deux côtés du haut du busc.

Enfin Mignard, peintre, successeur de Le Brun et ami du sculpteur, est un des derniers faits de cette galerie.

La tête brusquant un demi-tour élance à sa gauche un regard superbe dont l'expression est hardiment jetée avec tout l'ensemble des traits d'une audacieuse tournure. La gorge est nue; elle ressort d'une chemise brodée non attachée. Un large manteau tombant de l'épaule gauche se relève sur le sein droit. Une grande chevelure ondulée encadre finement cette tête magnifique d'exécution.

On lui attribue un buste en bronze de Louis XIV avec une draperie en albâtre, et beaucoup d'autres qui semblent devoir être reportés à son élève Thierry ou à ses neveux Coustou.

A l'étranger, il en a laissé à l'étonnement des amateurs, quelques-uns qui ne sont pas indignes de lui ; entre autres celui du poète Prior, secrétaire de l'ambassade d'Angleterre en France, vers 1700, offert par Louis XIV et déposé aujourd'hui sur son tombeau à Westminster.

Tous ces bustes faisaient à Coysevox un grand renom et démontraient de sa part une perception exquise des formes et de la beauté inhérentes à chacun de ses personnages.

Il rendait aussi heureusement la naïveté, la noblesse et la grâce suivant les caractères qu'il devait énoncer dans ses figures vues ou dans ses créations idéales.

Il marquait la force surhumaine avec autant de justesse que de vigueur quand il s'adressait à des géants à l'aspect imposant, tel qu'au fleuve signé de 1706, et placé à la cascade du parc de Sceaux pour le duc du Maine.

Un colosse de forte stature de quatre mètres de proportion rejetant en arrière, vers sa

gauche, la tête couronnée de pampres et touffue d'une longue barbe symbolise *le Rhône*.

Il est assis sur des rochers desquels sourdent des filets d'eau qui ruissellent sans cesse. Il élève de la main gauche une splendide rame de navire, tout en s'accoudant du côté opposé sur une urne d'où jaillit une eau abondante. Il tient dans sa main droite des fruits et des fleurs des champs, des épis de blé, des grappes de raisin que lui arrache de sa petite main gauche un jeune satyre appuyé sur le bras droit, son petit pied de chevreau soulevé en l'air par une courge et le dos renversé sur une corne d'abondance pleine de fleurs et de fruits semblables à ceux dont il s'amuse.

Ce morceau de sculpture, malgré quelques légèretés dans le style, captive l'attention du spectateur par l'idée forte de la composition, autant que par la beauté et l'énergie du ciseau.

Ce n'était pas le seul qu'il eût exécuté pour la splendide résidence du ministre grand maître des munificences du roi, devenue ensuite celle du duc du Maine.

Colbert, jadis intendant de la basse-cour

et de la ménagerie du cardinal de Mazarin, nommé subitement contrôleur général des dépenses royales, fait marquis et membre de l'Académie française, voulut avoir sa maison de plaisance où il pût se délasser du poids des affaires publiques, comme autrefois Sully à Rosny, Richelieu à Rueil, et Mazarin à Vincennes. Il visita plusieurs domaines ; il arrêta son choix sur le château de Sceaux. Riche et ambitieux, il l'acheta du duc de Tresmes vieux et avare, pour en faire un pendant à Versailles, le séjour le plus grandiose des temps modernes.

Aussitôt les salons, les galeries, les jardins furent livrés à Le Brun, à Girardon, à Puget et à Coysevox.

En un clin d'œil les peintures brillaient aux plafonds ; l'or étincelait sur les lambris ; des vases et des statues de marbre ou de bronze étaient jetés avec harmonie au milieu de salles de verdure ou de larges allées d'arbres bien peignées dont Le Nostre avait doté ce site enchanté.

De ce château dans lequel le Bourgeois gentilhomme légitimait ses richesses par la

distinction de ses goûts; par lui créé pour y donner asile à la poésie courtisanesque et plus tard agrandi par la petite-fille du grand Condé pour des fêtes bruyantes et des réunions factieuses; charmé des années par l'ambitieuse duchesse du Maine et enchanté un temps par les bergeries de Florian; de ce seigneurial château qui, en moins d'un demi-siècle, a été consacré trois fois par la poésie, il ne reste plus qu'un vaste domaine à moitié morcelé et à moitié converti en ferme où périssent oubliées quelques statues de pierre, tristes et derniers vestiges de la splendeur rapide de ce séjour dont était commensal Coysevox avec Molière, Boileau, Racine et d'autres hommes de savoir réunis pour chanter les louanges de Mécènes.

Les jardins ont été retournés, les bâtiments démolis, les arbres du parc arrachés et vendus à l'encan avec les matériaux et les statues des meilleurs sculpteurs et celles de Coysevox pour disparaître à jamais.

De celui-ci il ne reste que le fleuve (le Rhône), qui a été sauvé par une main patriote et déposé dans le musée national du

Louvre, dans la salle qui porte le nom du sculpteur lyonnais.

Coysevox était, on peut le dire, un artiste cosmopolite. En maints endroits on l'appelait pour travailler; volontiers il s'y rendait.

De 1680 à 1710, il s'était habitué à se prodiguer de Paris à Versailles, de Versailles à Sceaux, de Sceaux à Marly et alternativement de l'un ou l'autre pays où il était venu.

Vers 1698, il allait à Marly entreprendre de grands ouvrages.

A cette époque le roi avait vieilli; il s'ennuyait partout; il se lassait de la foule et du bruit et cherchait, dit Saint-Simon, « un peu de solitude ».

La pompe fastueuse de Versailles ne lui offrait plus les attraits que la présence de la belle Anaïs de Mortemart y avait entretenus. Ces lieux jadis enchantés avaient un horizon trop vaste; il en voulait un plus resserré. Il lui fallait des retraites plus mystérieuses accessibles à un petit nombre d'élus et un jour plus sombre pour dissimuler les sillons de l'âge.

Le riant coteau de Marly, étroit et limité

par ses collines verdoyantes, qu'il parcourait un jour de promenade, l'invita à y bâtir un « Ermitage » d'où il jouirait d'une charmante situation et où la vie pourrait s'écouler avec calme, loin du monde et de la cour.

Mansard mandé à cet effet se mit immédiatement à l'œuvre et construisit en peu de temps une suite de bâtiments qui n'avaient de « l'Ermitage » que le nom, et que le roi adopta dans sa vieillesse pour y oublier les règles rigoureuses de l'étiquette.

Tous les jours qui s'écoulèrent de l'année 1698 à celle de 1712, il aimait à se promener dans ce nouveau lieu de délices, le long de ses larges allées d'ifs, sur ses hautes terrasses, à travers ses riches parterres, autour des immenses bassins, devant les bruyantes cascades où partout étaient accumulées les merveilles de l'art. Il y suivait lui-même les décorations qui s'y exécutaient.

Il expliquait galamment aux deux Reines de ce séjour aimable, à la jeune madame la duchesse de Bourgogne et à la favorite sexagénaire, la dévote et austère Mme de Maintenon, la composition des groupes qu'il

ordonnait pour les bosquets et les bassins. Il y visitait souvent Coysevox qui était le principal artisan de ces embellissements.

Depuis son origine, cet artiste peuplait de ses nombreuses inventions les jardins savamment dessinés et les dépendances du *Petit Marly* ainsi dénommé par le roi et par la Cour.

Il incrustait de bas-reliefs en marbre les parois du bel abreuvoir dont la ruine encore grandiose laisse deviner la beauté de ce qu'il devait être dans son unité finie.

Il faisait pour la terrasse qui surplombe cet abreuvoir ou pour les cascades et les bosquets des groupes dont quelques-uns ont échappé heureusement au marteau des spéculateurs.

Il avait alors plus de soixante ans et son talent, loin d'être émoussé par l'âge ou par les fatigues d'un travail soutenu, conservait la même énergie.

En 1702, il finissait pour la terrasse de cet Abreuvoir dont il ne reste que les soutènements dénudés, deux compositions représentant *Mercure* et *la Renommée* emportés par des chevaux ailés.

Mercure coiffé de son pétase ailé est faiblement assis sur le cheval de l'Hippocrène dont il presse le flanc gauche de ses jambes alipèdes. Il penche la tête à gauche tenant son caducée dans sa main droite et de l'autre ralentissant par un exercice sur la bride l'allure impétueuse de son cheval enlevé au galop sur les deux pieds postérieurs et franchissant un tronc d'arbre autour duquel gisent des trophées, des casques, des cuirasses et des attributs du commerce soigneusement amoncelés.

La Renommée, traitée avec plus de légèreté, la tête couronnée de branches de laurier, touche à peine Pégase qui s'envole à tire-d'aile l'enlevant à travers les airs qu'elle frappe des fracas sonores de sa trompette glorieuse : elle tient dans sa main droite un rameau destiné aux héros.

Le cheval libre, lancé de toute son ardeur, est surpris les deux pieds antérieurs dans l'espace, l'arrière-main abaissée sur un amas de trophées, d'armures et de drapeaux jonchant le sol dans un habile assemblage d'olivier, de laurier et de fleurs variées.

Pour s'instruire des plus gracieux mouve-

ments de ses chevaux et de la tenue de ses fiers cavaliers, Coysevox avait eu de nombreuses conférences avec d'adroits écuyers. Il avait concurremment disséqué les différentes parties du cheval pour comprendre mieux et interpréter plus sûrement les ressorts de ses os et de ses muscles. Pour chaque sujet il avait l'habitude de puiser à la source vraie tous les renseignements qui lui étaient nécessaires. Grâce à ces études, il était arrivé une fois de plus à agir avec certitude et à créer ces deux coursiers indomptables que nulle main ne pourrait arrêter et qui semblent quitter la nouvelle place à eux assignée par Louis XV, depuis 1719, au Pont tournant des Tuileries, aujourd'hui la grande Porte sur la place de la Concorde.

Ces morceaux de brillante sculpture lui valurent, et à juste titre, de grands éloges. Toute la Cour demeura émerveillée de si belles choses et le roi, le premier, peu enclin à l'enthousiasme, accentua la note des applaudissements qu'ils méritaient et il lui en commanda quatre autres qui devaient représenter Neptune,

Amphitrite, la Seine et la Marne, pour être placés aux deux extrémités de la grande rivière de Marly :

Amphitrite, fille de Nérée et de Doris, déesse de la mer, est debout sur l'onde paisible. Son corps nu et cambré sur la jambe droite et mollement fléchi sur la gauche dont l'extrémité est envoyée en arrière sur la tête d'un dauphin, décrit en des dépressions flexueuses une taille pleine d'une exquise souplesse, assise sur des hanches ondoyantes qui rappellent les plus belles lignes des statues canopiennes.

Dans sa main droite elle retient une délicate draperie plissée, tandis qu'elle suit des yeux souriants les sinuosités indécises et rampées d'une langouste qu'elle lutine sur son bras gauche ramené horizontalement.

Neptune, droit sur une conque, frappe de son formidable trident les flots agités qu'il régit dans leur immensité.

La Seine et *la Marne* arrosant de leurs eaux les lieux les plus élevés où s'agitent capricieusement Naïades, Tritons et monstres marins engendrés pour le Roi par la puissance

de ses artistes, sont représentées accoudées sur des urnes dont le ruissellement continu et bienfaisant nourrit, dans les plaines qu'elles traversent, les riches éléments qu'elles produisent.

L'Exécution de ces derniers motifs fut pour lui une autre occasion d'animer davantage, s'il était possible, ses nouvelles compositions et de montrer au public la somme de tous ses talents portée à la plus parfaite réalisation. Il les fit suivant les règles de la perspective, debout ou accroupies, selon la place qui était marquée à chacune, et tout en conservant la même proportion.

Il apportait à leur achèvement son entrain habituel et sa même assiduité fiévreuse quand il fut frappé, en 1708, d'une seconde attaque qui laissa craindre cette fois à ses amis que son moral n'en sortît affaibli et que sa santé ne fût définitivement compromise.

Leur appréhension resta vaine, car peu de temps après, de 1709 à 1710, il leur était permis d'admirer encore de lui trois groupes placés dans le jardin des Tuileries, qui comprenaient au centre un *Faune* jouant de la

flûte traversière et de chaque côté de lui l'écoutant avec ravissement une *Hamadryade* et *Flore*, parées toutes les deux des beautés de leur sexe.

Le Faune symbolisant la force et la vigueur d'un homme des champs et des forêts, est assis sur un tronc d'arbre séculaire, le pied droit reporté en arrière; il tourne vers sa gauche sa tête dont les cheveux crépus sont emmêlés avec des feuillages de chêne; les yeux tenus sur son instrument, il suit avec amour l'harmonie des sons qu'y modulent ses doigts agiles.

Derrière lui, un jeune satyre pose l'index droit sur sa bouche malicieuse et sourit de son jeu d'enlever au musicien son bâton déposé à ses pieds; il est daté de 1709.

A sa gauche une *Nymphe des bois* fixée à l'arbre confié à sa garde, retourne vivement la tête du côté où bruissent les échos mélodieux qui la surprennent. Elle a le sein droit découvert et le gauche dissimulé sous une souple draperie. Elle élève en l'air la main gauche pour abriter son oreille contre un autre bruit discordant; elle appuie sur une ramure la main

droite pour se contenir et recevoir plus amplement les sons que lui apporte la douce brise. Près d'elle un gracieux sylvain debout sur ses petites jambes croisées, la droite sur la gauche, tient dans sa jeune main une aile d'oiseau et s'épanouit aux accords successifs et enchanteurs qui se répercutent pour la première fois peut-être à son oreille innocente.

A droite du flûtiste l'*Amante de Zéphir, Flore* est assise sur une touffe de verdure, les jambes entrecroisées. Elle se réjouit en l'admirant d'une jolie guirlande de fleurs que vient de lui tresser un charmant amour qui, joyeux et sautillant, lui offre encore pour sa tête déjà fleurie une couronne faite pour son agrément.

Dans son attitude heureuse, la Déesse du Printemps reste enivrée de l'essence parfumée des ornements colorés de son placide empire des Fleurs.

Ses dernières œuvres, dont le *Faune* a été déposé dans une salle du Louvre, présentent une grâce et une élégance qui pour être outré-

ment maniérées n'en sont pas moins dignes de celles qui se retrouvent, en de nombreux points, dans les demeures princières comme dans les habitations privées.

Parmi celles-ci, dans la rue des « Enfants-Rouges » prolongeant celle du « Grand Chantier » dite aujourd'hui *des Archives*, à l'angle de l'ancienne rue d'Anjou-au-Marais, François le Juge, fermier général des cinq grosses fermes du roi, en a fait bâtir à grands frais par Mansard une dont il a décoré les façades de la cour et du jardin de plusieurs bas-reliefs, celle sur le jardin de six médaillons circulaires comportant des figures assises ayant des rapports avec les Saisons, la Musique et la Peinture : l'une embrasse une gerbe de blé, l'autre porte une corbeille fleurie, l'autre joue de la musique, les autres ont également un geste particulier. Les médaillons sont d'un travail agréable et un témoignage de plus que, à quelque ouvrage qu'il touchât, soit sur le marbre, soit dans la pierre ou dans la terre qu'il savait modeler habilement de prime-saut, son talent était à la hauteur de son génie. Il y exprimait naturellement l'acti-

vité, le mouvement, le combat et les exercices de la vie.

Pour se reposer de ses travaux, il mettait son esprit à la torture pour trouver à faire du bien dans son entourage, à ses amis et à tous ceux qu'il connaissait, car son cœur était aussi actif que son imagination. La nomenclature de ses bienfaits et de ses générosités ostensibles ou décelées suffirait à la gloire d'un homme, tant son âme était ouverte au plaisir de faire le bien.

Il ne comprenait pas même qu'il pût y avoir entre les hommes une apparence de désaccord.

Il était attristé de l'acrimonie qui séparait son ami Le Brun de son confrère Puget dont il appréciait au plus haut point le superbe talent.

Il tenta d'en détruire l'effet et de la faire disparaître ; il essaya de rapprocher ces deux maîtres de l'art. Ses efforts furent inutiles près de l'intraitable Puget et faillirent lui faire perdre les avantages qu'il tenait de l'ami qui l'avait présenté au Roi : Le Brun ne lui

accordait pas de persister dans un rapprochement si difficile.

Il ne se rebuta pas dans son entreprise périlleuse.

Louis XIV qui d'ordinaire ignorait peu toutes choses connut ses instances et s'émut de cette querelle à laquelle était mêlé son grand peintre. Et grâce à Coysevox il rendit à Puget l'admiration qui lui était due et marqua contre toute la Cour ses préférences pour « le Milon » qu'il fit placer à l'entrée de l'allée principale du Parc de Versailles.

Le Roi avait en son sculpteur préféré une confiance aussi illimitée pour son talent que pour ses aimables intentions; il l'honorait même de sa bienveillance. Il aimait à s'entretenir avec lui de tout et des beaux-arts; il venait le visiter très souvent sous sa tente dressée dans les jardins de Versailles et de Marly. Surpris de l'aisance avec laquelle il travaillait et de la passion qu'il apportait à ses ouvrages, il ne pouvait croire qu'il n'eût essayé de se survivre dans l'un de ses trois fils : *Vous en avez au moins un,* lui dit-il, *qui continuera de graver votre nom* dans le marbre ?

« Sire, répondit-il, tous les trois dépensent « au service de Votre Majesté le peu que je « gagne au bout de mon ciseau. »

Cette réponse causa au roi une grande joie; il s'intéressa de plus en plus à son sculpteur et à ses enfants; il promit de les avancer, ce qui eut lieu, malgré que Coysevox ne voulût rien devoir pour lui ou les siens qu'au travail et à un honnête mérite.

Il mettait en tout une discrétion très grande et n'acceptait de bonne grâce pas plus les bienfaits que les éloges sincères dont on le comblait.

L'*Habileté que vous me prêtez,* disait-il souvent, *n'est qu'un moyen de subsistance qui m'a été accordé par l'auteur de la nature et un vain fantôme près de disparaître et de se dissiper comme une fumée.* Aussi sa nature timide et humble l'exposait-elle fréquemment à son insu à des coups de boutoirs flatteurs comme celui que le nerveux Puget qui ne le connaissait que de nom alors asséna à sa modestie en des termes brusques, mais pleins de franchise.

Il était venu un jour avec un de ses amis voir ce confrère provençal sans se faire an-

noncer, à Versailles, dans l'atelier que le roi lui avait octroyé. Il fut reçu fort galamment et la causerie suivait le meilleur train quand inopinément il fut interpellé par son ami devant son hôte.

« Quoi, s'écria l'irascible Puget, M. Coysevox, un aussi habile homme, vient voir travailler un ignorant comme moi! » et ce disant, il éconduisait l'ami qui l'avait amené chez lui sans le lui présenter. Coysevox suivit confus son covisiteur. Il ne s'entremit pas moins peu de jours après à être le trait d'union entre Puget et Le Brun.

Cette exclamation échappée du cœur de Puget serait à elle seule l'éloge entier de cet artiste érudit qui avait grandi au spectacle des magnificences de la Cour sans cesser de se maintenir dans la rudesse d'une existence de luttes et de travail à laquelle il n'a pas failli une heure.

Encore au déclin de sa carrière, très âgé, atteint déjà de la maladie qui lentement le minait, il ne pouvait s'empêcher de travailler;

il reproduisait en diverses poses le jeune roi Louis XV qu'il habillait parfois « à la romaine » comme son prédécesseur. Il en fit notamment une statue en terre cuite que l'on voit aujourd'hui placée sur une console dorée dans la salle du Conseil, à Versailles.

Le Monarque vêtu d'une cuirasse ciselée affermit sa main droite sur son sceptre posé sur un trophée d'armures et de faisceaux d'armes. Un vaste manteau brodé attaché sur sa poitrine tombe de ses épaules à ses pieds. Elle semble indigne de lui. Son âge excuse toutefois les imperfections qu'elle présente et elle doit être citée pour un exemple de plus de sa laborieuse vieillesse.

On reste surpris de tant de zèle et d'une force si longtemps puissante. En vérité, l'on se demande, à voir la quantité innombrable de ses productions, si les jours n'avaient pas plus de vingt-quatre heures pour lui, sans compter qu'il trouvait de nombreux instants pour assister régulièrement aux séances de l'Académie des Beaux-Arts dont il fut successivement

recteur, directeur et enfin chancelier perpétuel.

Il avait quatre-vingts ans, il travaillait toujours, même alité, en proie à d'horribles douleurs souffertes patiemment, quand sa mort venue, le 10 d'avril de 1720, l'enleva à la maladie qui l'épuisait depuis des mois, et lui arracha en même temps de ses mains crispées, pour les briser, le ciseau et l'ébauchoir qu'il ne pouvait laisser une seconde immobiles.

Une courte épitaphe intaillée dans le marbre indique qu'il est enterré dans l'Église Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse du Louvre, dans les bâtiments duquel il était logé par le roi.

Sous cette simple épitaphe il repose dans l'immortalité pure d'un cœur honnête et généreux, enveloppé de l'auréole resplendissante d'un talent magnifique qui honore la France.

ni chagrin tout passe!

reste dans bruite






GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 6990

